

**Università degli Studi di Napoli Federico II**  
**Dottorato di ricerca in Filologia moderna**  
**Coordinatore: Prof. Costanzo Di Girolamo**

---

**Tesi di dottorato**  
**Ciclo XXVII**

**Le rime di Matteo Correggiaio.**  
**Studio ed edizione critica**

**Candidata: Dott. Maria Cicala**

**Tutore: Prof. Corrado Calenda**



**Napoli 2016**



## INDICE

### INTRODUZIONE

1. Matteo Correggiaio e il contesto culturale	5
2. Le forme metriche	13
3. Note di retorica e di sintassi	17
4. La lingua	20

### NOTA AL TESTO

1. I testimoni	23
1.1. I testimoni manoscritti	24
1.2. Le stampe	38
1.3. Prospetto dei codici in ordine di sigla	44
1.4. Prospetto delle stampe in ordine di sigla	45
2. Consistenza del <i>corpus</i> e questioni attributive	47
3. La tradizione	
3.1. Connotati della tradizione	50
4. Criteri di edizione	
4.1. Interventi editoriali	54
4.2. Ordinamento delle rime	56

BIBLIOGRAFIA	58
--------------	----

RIME	82
------	----

I TERNARI TRILINGUI	147
---------------------	-----

RIME DI DUBBIA ATTRIBUZIONE	165
-----------------------------	-----

APPENDICE	181
TAVOLA METRICA	194
INDICI	195
Indice dei nomi	196
Indice alfabetico dei capoversi	201

## INTRODUZIONE

1. *Matteo Correggiaio e il contesto culturale*

L'estrema esiguità dei dati relativi a Matteo Correggiaio rende problematici i tentativi di restituire una figura dai contorni precisabili. Già rilevati<sup>1</sup> gli scarni indizi che riconducono a una città e a un periodo storico precisi: Padova, prima metà del XIV secolo. Pare infatti che sia da identificare con il rimatore il «Mathio corezaro» che firma in calce la trascrizione di una traduzione francese del *Liber de regimine principum* di Egidio Romano in uno dei codici posseduti da Francesco Gonzaga, il ms. 15, in cui si legge: «Mathio corezaro de paua»<sup>2</sup>. Il dato sembra confermato dalle rubriche attributive di due rime ascritte dalla tradizione a Matteo; si tratta del sonetto *Falcon vollar sopra rivere a guazzo*, copiato nel ms. 541 della Biblioteca Universitaria di Padova, in cui si legge «S. M. corez. d. pa.» (c. 17v), e della ballata *Donna, la gram vertute*, trascritta in un registro di accuse bolognese<sup>3</sup> nell'anno 1321. A conferma di queste indicazioni c'è l'accertata vicinanza di Matteo alla cerchia di poeti riuniti nella città intorno alla figura del giudice Antonio da Tempo, col quale Matteo ebbe una corrispondenza in rime; soprattutto, da ascrivere all'ambiente padovano sono alcune caratteristiche inferibili dalla sua produzione letteraria: i due ternari trilingui sono una testimonianza tra le più precoci dell'ibridismo linguistico e metrico-stilistico tipico della produzione letteraria di area settentrionale del Trecento; riconducibili all'area padovana, infine, sono le caratteristiche fonomorfolologiche dei sonetti di corrispondenza col giudice padovano, veicolati in attestazione unica dal ms. Urbinate Latino 697, codice padovano esemplato alla fine del Trecento.

È stato però rilevato come il nome di famiglia non sia presente nel *Ruolo dei cittadini di Padova*<sup>4</sup>, ma emerga da alcuni atti bolognesi dei primi anni del Trecento. Le ipotesi di un'origine bolognese<sup>5</sup> del poeta sono sostenute dalle ricerche di Zaccagnini, che rintracciò il nome dei Correggiai in alcuni documenti dell'Archivio di Stato di Bologna. Il primo di questi è un atto del

<sup>1</sup> Cfr. i contributi di STOPPELLI 1983, 422-423 in DBI e FREZZA 2006, 301-302.

<sup>2</sup> Stoppelli rinvia a BRAGHIROLI, MEYER, PARIS, 1880, 507 e MORPURGO 1881, 151.

<sup>3</sup> Il registro di accuse è custodito presso l'Archivio di Stato di Bologna (Comune, Curia del podestà, Giudici ad maleficia, Accusationes, b. 44/b, a. 1321); cfr. FIORI 1992, 57 e ORLANDO 2005, 212-213.

<sup>4</sup> Il rinvio di Stoppelli è a GRION 1869, 243-288.

<sup>5</sup> Le prime indicazioni riguardo all'origine bolognese del poeta risalgono a FANTUZZI 1783, III, 208.

## INTRODUZIONE

1307<sup>6</sup> (Archivio di Stato di Bologna, Memoriale del 1307 di Tommaso d'Aldovrandini d'Argelata, c. 32) in cui compaiono come testimoni un «dominus Bitinus filius domini Aymerici Coreçarij» e un «Henrico Antonij Coreçario»; il secondo documento (Memoriale del 1308, di Iacopo di Leonardo di fra Bonvicino, c. 11) attesta un atto di vendita di un «dominus Martinus quondam Ruberti Coreçarius capelle Sancte Marie de Mascharellis». Fin qui, osserva Zaccagnini, pare si possa inferire soltanto l'esistenza di una famiglia bolognese dei Correggiari, confermata peraltro dalla presenza di un Guidone di Michele Correggiari tra gli Anziani di Bologna nel marzo 1319; dirimente per Zaccagnini è soprattutto la presenza come testimone di un «Matheo domini Albertini Coreçaro» in un atto del 12 settembre 1303 (Memoriale del 1303 di Cambio di Iacopo Indovina, c. 53). Allo stato di incertezza perdurante e in assenza di altri dati documentari, resta condivisibile la posizione di STOPPELLI 1983, 422 secondo il quale si potrebbe prudentemente risolvere il problema dei natali «ipotizzando un'origine bolognese del C[orreggiaio] e un successivo suo trasferimento a Padova»<sup>7</sup> e situando la possibile data di nascita verso la fine del Duecento. Nessun elemento invece è possibile addurre per ipotizzare la data di morte del rimatore.

Al di là delle origini, padovane o bolognesi, del poeta, pochi ed esilissimi sono anche i dati cronologici relativi alla sua biografia intellettuale. Uno dei ternari, composto nel 1332, è indirizzato a un Euguço o Uguço, che potrebbe identificarsi con Uguggione della Faggiuola<sup>8</sup>, signore di Pisa e di Lucca nel 1315 oppure, come ipotizzato da Roediger, a un segretario di Azzone da Correggio, vista la nota di possesso della c. 7v del codice che tramanda il testo<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Cfr. ZACCAGNINI 1915, 340-341.

<sup>7</sup> A sostegno dell'ipotesi dell'origine bolognese sta, come già rilevò FANTUZZI 1783, 208, anche la presenza di una rubrica nel ms. 177 della Biblioteca Universitaria di Bologna (c. 22v: «Matteo Correggiari da Bologna»; l'ipotesi fu respinta, tra gli altri, anche da CORSI, che attribuisce a un *lapsus* del copista l'indicazione in rubrica.

<sup>8</sup> Tale identificazione del destinatario dell'epistola fu sostenuta da AFFÒ 1789, 34.

<sup>9</sup> Si tratta del codice 35 del Pluteo LIII, «la raccolta di Moggio», che contiene lettere «indirizzate al grammatico Moggio Moggi, dieci delle quali sono autografe del Petrarca»: FREZZA 2006, 311. Il primo editore dei ternari di Matteo, Roediger, sostenne l'autografia dell'epistola, respinta con buoni argomenti dall'ultima editrice dei ternari, Roberta Frezza. In calce viene trascritta da diversa mano una nota, che rimanda al 1343, a pochi anni quindi dalla composizione del testo (1332). La nota è la seguente: «Mcccxlīī die xvj decembris Bartholomeus de o...bus ca... fecit cartam quomodo Scarpantius de Guastalla debet dare domino Azoni de Coregia ex causa florenos M.»; cfr. ROEDIGER 1888, 122 e FREZZA 2006, 311-312.

## INTRODUZIONE

Segnalati da Frezza<sup>10</sup> sono alcuni versi augurali inviati a Matteo da Pulice da Custozza (c. 1295- c. 1370), notaio vicentino esponente del preumanesimo veneto<sup>11</sup>. Altre ipotesi sono poi legate al destinatario del secondo ternario, *Pietro Sesendolo*, probabilmente un esponente della casata nobiliare veneziana dei Sesendolo<sup>12</sup>. Ma la certificazione, per così dire, dell'appartenenza di Correggiaio all'ambiente culturale veneto della prima metà del Trecento viene, indirettamente, dalla testimonianza di Giovanni Girolamo Nadal che nella *Leandreride* affianca il nome del poeta, nell'enumerazione dei poeti moderni del IV libro, a quello di altri rimatori settentrionali<sup>13</sup> (o di rimatori, come Fazio, che sostarono nella Marca, lasciando peraltro significative tracce nel canzoniere di Matteo): «Faccio dei Uberti, Mathio Coregiaro, / Berti da Lucca, Iacobo da Imola, / Bruttio Visconte, facunde exemplaro» (*Leandreride* IV VII 22-24). Dal pur esiguo canzoniere di Matteo Correggiaio emergono tratti riconducibili agli atteggiamenti più tipici della cerchia di rimatori settentrionali che precocemente «si volsero all'imitazione della tradizione letteraria toscana»<sup>14</sup>: eclettismo nelle soluzioni formali; accentuato sperimentalismo metrico e propensione per le

---

<sup>10</sup> FREZZA 2006, 302.

<sup>11</sup> I versi sono trascritti alla c. 36r del ms. CCLXVI (242) della Biblioteca Capitolare di Verona. Cfr. FREZZA 2006, 302 n.

<sup>12</sup> «La famiglia Sesendolo è attestata come una delle casate nobiliari presenti a Venezia in modo costante dal sec. XIII al sec. XV. A Venezia, nella chiesa di S. Michele Arcangelo (detta di S. Angelo), vi è un'epigrafe, datata 1313, riguardante un esponente della famiglia Sesendolo; l'epigrafe, che è stata rinvenuta e pubblicata da E.A. Cicogna, è la seguente: "M. CCC. XIII. DI.XVIII. I AP | RILIS SEPVLTVRA DNI ANDREE SISINVLO D 9 | FIN. S. IVLIANI. 7. EI. EREDV.". Cicogna fornisce inoltre notizie sulla storia della famiglia Sesendolo (detta anche Sisinulo); tra i personaggi menzionati compaiono un Pietro Sisinulo, nato nel 1316, residente con il padre Andrea nella contrada di S. Angelo, e un Pietro Sisinulo padre di Zuanne (quest'ultimo nato nel 1318). La data di composizione di questo ternario è sconosciuta, e quindi è impossibile affermare con sicurezza quale tra i due Pietro Sisinulo attestati sia il destinatario del nostro testo; il più probabile però è il secondo, contemporaneo del nostro poeta»: FREZZA 2006, 334.

<sup>13</sup> Giusta l'osservazione di BRUGNOLO 1976, 437: «[...] desta perplessità il fatto che nell'enumerazione dei poeti volgari della *Leandreride* il suo nome non sia messo in rilievo e non sia accompagnato da un'esplicita menzione della cittadinanza, come avviene per tutti gli altri rimatori veneti citati in quel canto in rappresentanza dei quattro centri culturali: *Antonio di Tempo...paduano* (vv. 31-32), *el trevisan dei Rossi Nicolao* (v. 44), *i tri da Verona*, e cioè Gasparo Scuaro, Gasparo di Lanzarotto ed Enrico Canonico (vv. 58-66), e infine *tutto il ceto bello* dei veneziani (vv. 85 sgg.), che fanno, per ovvie ragioni, la parte del leone. Matteo invece si trova, ricordato quasi di sfuggita (v. 22), in una terzina in compagnia di poeti che veneti non furono, anche se col Veneto ebbero relazioni: Fazio degli Uberti, Berti da Lucca, Iacopo da Imola e Brizio Visconti». A rigore dunque, la testimonianza della *Leandreride* non può essere usata per sostenere l'ipotesi della patavinità del poeta; resta tuttavia un documento utile a tracciare, almeno sommariamente, le coordinate storico-culturali entro le quali può ragionevolmente situarsi la produzione letteraria di Matteo.

<sup>14</sup> CORSI 1969, 141.



## INTRODUZIONE

composizioni plurilingui; ripresa di motivi e stilemi stilnovistici di marca tardogotica; recupero di temi della tradizione gnomica toscana e settentrionale; presenza del tema sacro<sup>15</sup>.

Lo scarno canzoniere di Matteo ruota attorno a due nuclei tematici principali: quello amoroso da un lato, e dall'altro quello della poesia morale di tradizione settentrionale, cui si connettono i sonetti ispirati al tema religioso<sup>16</sup>.

Scoperti nei testi erotici i prelievi di temi e motivi tipici della tradizione lirica toscana, come quello della lode della bellezza della donna (*Madonna, speme mia, belleça cara*<sup>17</sup>: «Ma se me dice alcun: -'Chi ti sostiene?-, / dico i suoi costumi e la belleça / e 'l lume eterno che dagli ochi scende», vv. 39-41; «e parole e cantar con voce fanno / simile a quella che nel ciel si pensa», vv. 70-71; «onde, estimando in te ciascuna cosa, / sè più che bella e più che vertudiosa», vv. 74-75), connesso al motivo della donna-luce che dona salute («ed empì gli occhi miei del tuo chiar lume / ed ogni tuo costume / ne l'[alm]a mia gloriosamente inchiostri», vv. 131-132). Non mancano temi più tradizionali, di lontana ascendenza siciliana, come quello del servizio d'amore («e che per preço de la mia fatiga, / che Amor nel cor mi riga, / non domando altro che lo sperar mio, / lo qual mi tien d'ogne salute verde, / ch'a buon Signor servir mai non si perde», vv. 146-150; oppure *A 'namorarmi in te ben fu'*

---

<sup>15</sup> Per un inquadramento generale della questione restano imprescindibili i contributi di BRUGNOLO 1976, 369-439 e FOLENA 1990. Si leggano in proposito le preziose indicazioni fornite nell'Introduzione alle *Rime* di Nicolò de' Rossi da BRUGNOLO 1974, I, XXXIII-XXXIV: «con tutti i suoi limiti, il caotico coesistere di tante lingue, "messaggi", stili, tendenze è probabilmente l'aspetto più vitale e per noi più interessante (assieme all'esuberante manierismo concettistico e formale) della cultura letteraria veneta del primo Trecento. Esitante, o meglio combattuta tra 'lingua' e 'dialetto', fra purismo ed espressionismo, fra sapienza contenutistica e tecnicismo formale, fra arcaismo e rinnovamento (un rinnovamento intuito confusamente, più che posseduto e realizzato), questa cultura vive, sia pure in maniera discontinua e in forme contraddittorie, una straordinaria e fondamentale crisi di crescita. Per molteplici ragioni è lecito collegare questo processo evolutivo con la più generale crisi del linguaggio poetico stilnovistico, quale è vissuta nei "centri" irradiatori: con la differenza che [...] qui, nella "provincia", dove né i principi si sono definiti né si sono consolidati i valori espressivi, e dove la formazione di un linguaggio è tuttora in fieri, si vive in una specie di dimensione astorica, al di qua di ogni valutazione dialettica: una terra di nessuno dove ogni incursione è permessa, ma dove spesso non si ha coscienza che gran parte del materiale usato è ormai artefatto, degradato, svuotato di senso: lo si adopera, lo si manipola, con instancabile entusiasmo, come prodotto nuovo, merce di prima mano, e invece è roba logora, vecchia di decenni. Del resto, così come la si impiega, è assai facile disfarsene».

<sup>16</sup> Secondo una bipartizione tematica che si osserva anche in Quirini e che «idealmente rimanda al precedente di Guittone»: DUSO 2002, XXI.

<sup>17</sup> Il testo della canzone di Matteo *Gentil madonna, mia sperança cara* è in questa edizione fondato sulla testimonianza inedita di P, ancora trecentesco, che riporta l'incipit *Madonna, speme mia, belleça cara*.

*matt'io*: «Tu sai ch'a fede pura i' t'ho servita / e servo e servirò per me' morire.», vv. 15-16), della lontananza dalla donna amata (*Deh, che faranno gli occhi miei lontani*) e della crudeltà della donna (*A 'namorarmi in te ben fu' matt'io*: «Or come ti può il core sofferire / che la pietà per me sie tramortita? / Se mi consumi o fai perder la vita / onor non ti sarà, ma biasmo rio», vv. 17-20). Già rilevati dalla curatrice Frezza i numerosi prelievi di immagini ed espressioni rintracciabili nei ternari, ricavati sia dal repertorio lirico italiano che da quello francese: si veda, ad esempio, il motivo iperbolico delle mille morti (*Euguço, el coreçato tuo Matheo*, 28: «ma s'yo morisse mille volte al zorno»), o l'impiego della dittologia *travail e paine*, di ampia attestazione<sup>18</sup>. Non mancano riferimenti di origine biblica, intercalati nella poesia erotica soprattutto in funzione della lode della donna (*Madonna, speme mia*, 12-13, nell'iterazione anaforica di «beato è»).

In generale, è stata osservata l'estrema convenzionalità dei tratti appena osservati. Meno appiattiti sullo sfondo della ripresa puramente convenzionale sono gli spunti derivanti, forse, da un diretto influsso<sup>19</sup> di Fazio degli Uberti, nella cui recente edizione il curatore mette in evidenza le riprese e i prelievi stilistico-linguistici rintracciabili nell'unica canzone attribuibile a Matteo, *Madonna, speme mia, belleça cara*, «in cui i vv. 22-23 («E la tua leggiadria / in ciascun di più bella si mostrava») e 39-41 («E s'el mi dice: - Chi ti sostiene? -, / io dico i tuoi costumi e la bellezza / e 'l lume eterno che da gli occhi scende» sembrano memorie degli accenti e delle immagini di X *Nella tua prima età* 17-18 («Moltiplicava a di a di amore / in me, sì ccome in te facea biltade») e 49-52 («Or se dubbiassi e mi volessi dire: / «Che è che non sè morto in tanti stridi? / e poi come mi fidi / d'aver portato fede a' mie' begli occhi?»»)<sup>20</sup>. Una certa consonanza tematica è riscontrabile anche con la canzone di Fazio *Io guardo i crespi e i biondi capelli*, tutta fondata, come la canzone di Matteo, sul motivo topico della *descriptio pulchritudinis* della donna amata (cfr. LORENZI 2013, 307): si confrontino, in particolare, i versi 61-68 «Move da la tua bocca quando ride / una fiorita e gaia primavera / e con bella maniera / che par che all'andar tuo ciascun contenti; / e le labra sottil quando divide / co' ll'onesto parlar mostri la schiera / ben conposta e sencera / de bianchi, eguali e parvoletti denti», con quelli della II stanza di *Io guardo i crespi e i biondi capelli* di Fazio, vv. 18-30: «Poi guardo l'amorosa e bella bocca, / la spaziosa fronte e 'l vago piglio, i denti

<sup>18</sup> Cfr. FREZZA 2006, 307-308.

<sup>19</sup> Segnalato da CROCE 1952, 127 e da CORSI 1969, 142.

<sup>20</sup> LORENZI 2013, 9-10.

bianchi, il dritto naso e 'l ciglio / pulito e brun, tal che dipinto pare; / e 'l vago mio pensiero allor mi tocca / dicendo: “Vedi allegro dar di piglio / dentro a quel labbro sottile e vermiglio, / dov'ogni dolce saporito pare! / E odi il suo vezzoso ragionare, / quanto ben mostra, morbida e pietosa, / e come 'l suo parlar parte e divide. / Vedi che, quando ride, / che passa per diletto ogni altra cosa”».

Non sporadica, proprio nel giro degli stessi versi, 40-45 («dico i suoi costumi e la belleça / e 'l lume eterno che dagli ochi scende, / e questo me difende / da pianto, da sospiri e da tristeça, / e veste 'l cuor d'una letitia nova, / tal che la vita tutta si rinnova»), sembra essere la ripresa di Cavalcanti, la cui presenza si scorge in filigrana (cfr. la ballata XXVI<sup>21</sup>, 1-4: «Veggio negli occhi de la donna mia / un lume pien di spiriti d'amore, / che porta uno piacer novo nel core, / sì che vi desta d'allegrezza la vita»). Già ampiamente rilevate poi le consonanze con il Dante lirico, evidenti soprattutto in *Falcon vollar sopra rivere a guazzo*, sonetto riconducibile al genere del *plazer* e ispirato, almeno in parte, a *Sonar brachetti*. Ed è proprio qui che si scorge la vena più originale di Matteo; nella rimodulazione di accenti e motivi del dettato dantesco talvolta si innesta una vena popolareggiante, da molti riconosciuta, accompagnata da una certa originalità nella riattualizzazione dello spunto (come nel caso di *Falcon vollar*: «forse il più fresco e spigliato dei componimenti poetici del Correggiaio»<sup>22</sup>). Altre tessere dantesche si ravvisano in *Madonna, speme mia, belleça cara*, canzone intrisa di motivi tipici della tradizione lirica, per la quale è possibile che Matteo abbia potuto tener presente, almeno concettualmente, la canzone di Dante *La dispietata mente, che pur mira*: si veda in particolare la ripresa del motivo «sicilianeggiante» (CONTINI 1939, 27) di Amore che dipinge nel cuore l'immagine della donna e, meno genericamente, la presenza di clausole che sembrano echeggiare quelle della canzone dantesca (per un elenco dei rimandi si rinvia alle note di commento della canzone). Le spie di una presenza dantesca nella produzione di Matteo non sono però numerose, specie se confrontate con i ben più ingenti e consapevoli prelievi del dettato dantesco rintracciabili in altri rimatori attivi nella prima metà del Trecento (si pensi a Giovanni Quirini, o a Fazio degli Uberti, che soggiornò in Veneto); i contatti di Matteo Correggiaio con il Dante lirico potrebbero perciò essere mediati attraverso altre presenze: si pensi allo stesso Fazio degli Uberti, di cui si è già detto, o a Nicolò de' Rossi, del quale è possibile che Matteo abbia potuto tener presente la produzione di argomento amoroso, anche se la convenzionalità delle

<sup>21</sup> Si cita dall'edizione curata da DE ROBERTIS 1986.

<sup>22</sup> CORSI 1969, 142.

riprese, sia nell'uno che nell'altro rimate, non consente di postulare precisi rapporti di derivazione; ad ogni modo, la ripresa del motivo della visione della donna amata, davanti alla quale il poeta si inginocchia (*Madonna, speme mia*, 114-118: «E lla immagine tua tutta verace / veder mi par dinançi agli ochi miei / sì propriamente che teco ragiono / e nel mio cor propono / inginocchiarme inançi a li tuo piei») sembra richiamare il sonetto di Nicolò de' Rossi, *Sol per provar se nel gabato çuoco* (388), 5-9: «[...] eo vidi come sentilla foco / nel vano imaçinar d'intorno al core, / denanti la donna, de cui spendore / plançer merçé sempre mi valse poco. / Alor me misi en terra dai soi piei»; lo stesso motivo iperbolico delle mille morti presente nei ternari, che rimanda a Cecco Angiolieri, potrebbe essere mutuato proprio dal rimate trevigiano.

L'altro polo della produzione di Matteo è costituito dai sonetti d'ispirazione gnomico-moraleggiante e religiosa; sono questi i testi che hanno conosciuto la più ampia diffusione manoscritta. Il sonetto sulla volubilità della fortuna, *Dimi, Fortuna, tu che regi el mondo*, si ispira al repertorio ben collaudato della produzione settentrionale e, naturalmente, a quello vastissimo della produzione trecentesca ispirata a questo tema (per una panoramica generale si veda CORSI 1969); la deprecazione della sorte è condotta, specie nelle terzine, con accenti e con un lessico tipici della poesia erotica, intessuti di richiami biblici (nella formula 'maledetto il punto') del tutto convenzionali.

Derogano rispetto alla bipartizione tematica appena accennata i sonetti di corrispondenza con Antonio da Tempo, caratterizzati da tratti linguistici scopertamente regionali e da uno «stile ibrido» riconducibili al gusto contaminatorio ed espressionistico tipico della letteratura veneta trecentesca, nonché a una certa «tendenza al ludismo e allo sperimentalismo»<sup>23</sup>. L'autore della *Summa*, che aveva del resto illustrato nel 1332 i più complicati artifici retorici e metrici, «aveva rappresentato nella cultura padovana e padana del secondo quarto del Trecento quel che si potrebbe definire un *grand rhétoriquer* di vecchio stampo, e il suo ricettario metrico aveva sancito, per la società cortese e notarile, insieme col trionfo della *lingua tusca magis apta...ad literam sive literaturam*, un modello del manierismo più contaminatorio, del più incondito ludismo verbale, caro a tutta la tradizione veneta»<sup>24</sup>. All'ambiente settentrionale e alle molteplici influenze della letteratura francese e provenzale ci riporta anche quello che può essere considerato il possibile ipotesto,

---

<sup>23</sup> DUSO 1999, 567.

<sup>24</sup> FOLENA 1990, 339.

individuato da Pio Rajna (RAJNA 1901, 558), del primo sonetto di proposta di Matteo<sup>25</sup>; si tratta del *partimen* di Savaric de Malleo indirizzato a Gaucelm Faidit e a Ugo de la Bacalaria, *Gaucelm, tres jocs enamoratz*, di cui vale la pena riportare almeno i vv. 5-11 (con rinvio a RAJNA 1901, 555 per l'intero componimento): «Qu'una domna a tres prejudors; / e destrenh la tan lor amors, / que, quan tuit trei li son denan, / a chascun fai d'amor semblan: / l'un esgard'amorozamen; / l'autr'estrenh la man doussamen; / al tertz eaussigal pe rizen». Rajna rileva come i tre segni d'amore che la donna indirizza ai tre pretendenti ritornino identici in Matteo, seppure non nel medesimo ordine, sia nelle quartine che nelle terzine del sonetto. Ma senz'altro l'aspetto più significativo della corrispondenza risiede nella «dialettica»<sup>26</sup> creata dall'interferenza tra il veneto e il volgare toscano, con esiti particolarmente vistosi soprattutto nel lessico e nella morfologia verbale: il tipo di plurilinguismo realizzato in questi componimenti, in cui gli elementi vernacolari sono innestati entro un contesto 'toscano' (si badi, non il contrario), «lungi dal configurarsi come spontaneo, incontrollato affioramento del volgare domestico, si pone molte volte in cosciente rapporto con il concorrente "adstrato" linguistico-culturale»<sup>27</sup>. È questa la linea, indicata dal Contini, che caratterizza la poesia di tanti poeti veneti «fra la generazione di Cino e quella del Petrarca»<sup>28</sup> e alla quale si richiama anche l'esperienza dei poeti della cerchia di Antonio da Tempo.

---

<sup>25</sup> Rajna e Giunta richiamano altre tenzoni-*joc* trecentesche, tutte riconducibili a un motivo molto simile; cfr. GIUNTA 2002, 250: «all'interno della medesima forma poetica (la tenzone-*joc*) assistiamo qui, tra modelli trobadorici e 'copie' italiane, a un cambio di registro, dal teorico-oggettivo al (falso) lirico. Possiamo allora ipotizzare che a mano a mano che il legame con la tradizione provenzale si allenta e, come sopra si è osservato, a mano a mano che decresce il peso della dialettica nella *forma mentis* degli intellettuali del Medioevo, anche lo spazio della tenzone-*joc* si restringa ulteriormente».

<sup>26</sup> Individuata magistralmente da BRUGNOLO 1974, I, XXXIII, a proposito della propensione allo sperimentalismo linguistico di Nicolò de' Rossi.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> CONTINI 1960, I, 507.

## 2. Le forme metriche

Nel piccolo canzoniere di Matteo Correggiaio sono presenti quattro ballate, sette sonetti (di cui tre in corrispondenza con Antonio da Tempo), una canzone e due ternari trilingui. Variegate sono dunque le soluzioni metriche adoperate, indicative di quella propensione allo sperimentalismo metrico-formale per il quale avrà avuto certamente una parte fondamentale la vicinanza con l'autore del «primo trattato autonomo di metrica italiana», la *Summa artis rithmici vulgaris dictaminis* di Antonio da Tempo, «personalità-chiave della cultura volgare veneta del primo Trecento»<sup>29</sup>.

Il dato che subito risalta consiste nella scelta di comporre due epistole in endecasillabi dall'andamento ternario<sup>30</sup>, dovuto non alla presenza di rime, ma a una fitta rete di richiami fonici (assonanze, consonanze) e, soprattutto, alla scelta di far alternare sempre nel medesimo ordine di successione versi italiani, latini e francesi. Si tratta di una scelta riconducibile al genere dei componimenti poliglotti in cui versi volgari si alternano con versi in latino; Brugnolo fa notare come questo tipo di poesia si differenzi nettamente dai componimenti mistilingui formati dalla compresenza di sole lingue volgari<sup>31</sup> e come la presenza del latino sia alla base della distinzione operata nelle *Leys d'Amor* tra

---

<sup>29</sup> BRUGNOLO 1976, 431 e sgg.: «Nato verso la fine del XIII sec., il da Tempo sperimentò direttamente, come molti altri del suo tempo, le alterne vicende delle lotte politiche. Di famiglia ghibellina, fu bandito da Padova dal 1314 al 1318; risulta ancora fuoruscito nel '20, ma l'anno dopo doveva rimpatriare, in seguito alla venuta a Padova di Ulrico di Colloredo Valse quale capitano e vicario imperiale. [...] Nel 1328 Padova cadde sotto gli Scaligeri, sotto il cui dominio, dopo la breve parentesi di Marsilio da Carrara, resterà fino al 1337. Secondo alcuni studiosi, a questa data Antonio da Tempo doveva essere già morto. Tuttavia documenti indicati dallo Zanatti fanno pensare che egli vivesse ancora almeno fino al 1339. Fu proprio al signore veronese, ad Alberto della Scala, che il da Tempo dedicò, nel 1332, il suo trattato».

<sup>30</sup> I due ternari trilingui furono pubblicati per la prima volta da ROEDIGER 1888, 122-125 e successivamente riprodotti secondo l'edizione Roediger da LAMMA 1891, curatore della prima edizione integrale delle rime di Correggiaio. Nel 2004 Roberta Frezza pubblica una nuova edizione critica (FREZZA 2006, 301-341), corredata da un approfondito studio con commento e note linguistiche.

<sup>31</sup> «Che una poesia poliglotta (una poesia cioè in cui il plurilinguismo sia assunto come tratto configurativo, principio d'organizzazione strutturale, e non come mero ingrediente espressivo, irregolare e asistemico) uno o più 'volgari' alternino col latino o alternino invece solo tra loro, escludendo il latino (lingua universale e gerarchicamente superiore), non è affatto indifferente. Né occorre, per rendersene conto, richiamarsi alla fondamentale distinzione operata, a proposito dell'uso poetico del bilinguismo nel Medioevo, da Zumthor 1960 (che riprende una classificazione d'ordine generale già introdotta da Benvenuto Terracini) tra un bilinguismo verticale (latino-romanzo) – che è poi un dato costitutivo, essenziale, della cultura e delle tradizioni scritte romanze delle origini – e un bilinguismo (o plurilinguismo) orizzontale, tra due o più lingue romanze»: BRUGNOLO 1983, 116.

*cobla partida* e *cobla meytadada*, quest'ultima caratterizzata proprio dalla presenza di bilinguismo poetico di tipo verticale latino-volgare. È questa la tradizione di cui la *cianson* trilingue *Ai faux ris* fa parte<sup>32</sup>, e alla quale sostanzialmente rimontano le analoghe liriche trilingui (in cui sia presente il latino) composte in area italiana. I ternari di Matteo Correggiaio dunque si inseriscono a buon titolo nel novero dei componimenti, tutti localizzabili in Italia settentrionale, che direttamente o indirettamente si rifanno al modello dantesco, essendo anzi tra gli esempi più precoci di componimenti trilingui caratterizzati dalla presenza del latino.

Va ribadito che né il trilinguismo né la forma in endecasillabi sciolti, ossia i due tratti caratteristici dei componimenti di Matteo, sono accolti nella casistica di Antonio da Tempo. Ancora Brugnolo (si veda anche FREZZA 2006, 303-304) rileva che la *Summa* registra l'unica forma cui si applica il modello di bilinguismo descritto, ossia il sonetto<sup>33</sup>, descrivendo la fondamentale distinzione tra il genere del *sonetus semiliteratus* («eo quia unus versus compilatur vulgariter et alius literaliter»<sup>34</sup>), con versi alternativamente in volgare e in latino i quali, a differenza del *sonetus metricus*, sono composti secondo le regole dell'*ars rithimica* e non secondo quelle della metrica

---

<sup>32</sup> «Il fatto che ad alternare col latino (un latino non certo classico, anzi piuttosto 'basso', "di color biblico", come l'ha definito Contini) vengano introdotte qui anziché una sola, due lingue romanze, non deve trarre in inganno: l'opposizione fondamentale resta, per quanto svigorita e in sé scarsamente funzionale quella LATINO /S VOLGARE, che è alla base di tutta la poesia 'semilitterata' romanza ed extraromanza. O meglio, e più in generale: è possibile che all'origine del tipo di lirica trilingue di cui ci occupiamo ci sia la fusione o la convergenza di due tipi fondamentali e più diffusi di poesia poliglotta (*cobla partida* e *cobla meytadada*), nei modi in cui erano stati trapiantati e adattati in Italia: componimento "semilitterato" (latino+italiano) e componimento "bilingue" (italiano+francese)»: BRUGNOLO 1983, 118.

<sup>33</sup> «In Italia il procedimento poetico del bilinguismo latino-volgare viene applicato esclusivamente al sonetto, che anche in questo caso conferma essere la sede preferita degli sperimentalismi e dei virtuosismi tecnico-formali. Può essere che la consuetudine di applicare il bilinguismo a compagini strofiche di otto versi, tanti cioè quanti sono i versi della fronte del sonetto, abbia in parte favorito questo trapianto. Com'è noto, i sonetti in cui versi latini alternano versi volgari (in proporzione di sette a sette e seguendo generalmente lo schema delle rime) ricevono ben presto la denominazione tecnica di "semilitterati" (*semiliteratus*, *medius literariter*, ecc.) e come tali sono accolti e descritti nei primi trattati di metrica volgare [...]. Il più antico sonetto semilitterato è quello tramandato, limitatamente alla fronte, da un memoriale bolognese dell'anno 1286 [...]. Ve n'è poi uno adespoto (probabilmente bolognese) in risposta al sonetto di Cino da Pistoia *Vinta e lassa era l'anima mia* [...]. Nel Trecento gli esempi si moltiplicano, specialmente presso le cerchie toscaneggianti settentrionali (da Giovanni Quirini, cui si deve anche l'iniziativa del sonetto latino, a Nicolò de' Rossi a Brizio Visconti) e ombre (rimatori perugini).» BRUGNOLO 1983, 120-121.

<sup>34</sup> ANTONIO DA TEMPO (ED. ANDREWS 1977, 34).

quantitativa classica<sup>35</sup>, e quello del *sonetus bilinguis*, caratterizzato dalla sola compresenza di più idiomi volgari. Il «tipo di trilinguismo»<sup>36</sup> praticato da Matteo sarà nel corso del Trecento codificato da Gidino di Sommacampagna, autore del *Trattato e Arte deli Rithimi Volgari*; Gidino inserisce i propri componimenti trilingui a esemplificazione del genere del sonetto doppio e del sirventese «incatenato da tre lingue»<sup>37</sup>. Si tratta nel primo caso del sonetto doppio inviato da Gidino a Francesco di Vannozzo, *Perchiaro frate mio, s'io ben comprendo*, cui Francesco di Vannozzo risponde, riprendendo lo schema delle rime e l'ordine di successione delle lingue, con *Se 'l tuo novo sonetto ben intendo*; la forma dei sonetti prevede la successione sempre identica di italiano-latino-francese e un andamento ternario ottenuto mediante «l'inserimento di un settenario dopo ogni verso dispari delle quartine», così da ottenere «una successione di sei blocchi trilingui, ognuno dei quali presenta lo stesso ordine delle lingue (italiano, latino, francese), ordine identico a quello dei ternari di Matteo»<sup>38</sup>; l'altro esempio inserito da Gidino nel trattato è il sirventese trilingue *Poy che la excelsa Camilla regina*, in cui ogni terzina presenta una lingua predominante, secondo il seguente schema: ILI; LFL; FIF; ILI; LFL. Come si può vedere, siamo lontani dal meccanismo di permutazione del modello dantesco, strutturato in modo da evitare la rigidità d'impianto degli esempi appena prodotti.

Venendo alla forma più praticata da Matteo, il sonetto, si noterà come gli schemi metrici prevalenti (cinque su sei<sup>39</sup>) siano riconducibili a una delle forme più diffuse nel Trecento, ossia quella con schema ABBA ABBA, CDC DCD. Decisamente meno frequente invece è lo schema dei terzetti su tre rime e con due versi finali a rima baciata, CDC DEE, come in *Dimi, Fortuna*; si tratta di uno schema diffuso nei poeti settentrionali; se ne trovano infatti nella produzione di Nicolò de' Rossi, Fazio degli Uberti, Antonio da Ferrara e nei poeti perugini<sup>40</sup>. I sonetti di corrispondenza con Antonio da Tempo sono poi la

<sup>35</sup> Per un inquadramento generale delle forme del sonetto semileggerato si veda anche DUSO 2004: secondo la ricognizione della studiosa i primi esempi noti sono tutti ascrivibili al primo quarto del Trecento; autori di sonetti semileggerati furono Antonio da Tempo, Giovanni Quirini e Fazio degli Uberti, che probabilmente si avvicinò al genere proprio durante il soggiorno veneto negli anni Trenta (cfr. LORENZI 2013, 2).

<sup>36</sup> FREZZA 2006, 303.

<sup>37</sup> Cfr. GIDINO DA SOMMACAMPAGNA, 147-148.

<sup>38</sup> FREZZA 2006, 304 sgg.

<sup>39</sup> Si esclude dal computo il sonetto *Sofia crudel in segno di victoria*; cfr. il par. *Consistenza del corpus e questioni attributive*.

<sup>40</sup> Cfr. BIADENE 1889, 40.



sede privilegiata di quella tendenza allo sperimentalismo che spinge Matteo a cimentarsi nella tecnica della successione della prima lettera iniziale, ripetuta per tutto il componimento, e ripresa identica nei sonetti di risposta di Antonio (l'artificio è descritto da BIADENE 1889, 169-171, che riproduce il sonetto *Tanto disio, per più saper, mi cingo* come unico esempio di «degenerazione» della tecnica che consiste invece nel far cominciare i versi con la medesima parola).

Il fatto che nel *corpus* di Matteo sia presente soltanto una canzone (al di là dell'esiguità dei dati offerti dalla superstite tradizione) non è sorprendente, per la ragione che il genere risulta nella tradizione veneta in assoluto il meno praticato<sup>41</sup>. Lo schema delle stanze di *Madonna, speme mia, belleça cara* comprende 15 versi con fronte bipartita con piedi di quattro versi su tre rime ABbC ABbC (che corrisponde sostanzialmente al fortunatissimo schema della fronte della petrosa *Così nel mio parlar*), un verso di *concatenatio* C seguito da quattro versi DEeD e dai due versi della *combinatio* a rima baciata FF<sup>42</sup>. Il congedo non è distinto metricamente dal resto delle stanze. Lo schema<sup>43</sup> ricorre in Pierozzo Strozzi (quattro canzoni) ed è usato anche da Gidino da Sommacampagna e Fazio degli Uberti (nella 'disperata' *Lasso, che quando immagino vegno*, cui bisognerà aggiungere *[S]ubbitamente amor con la sua fiaccola*, canzone tutta su rime sdruciole attribuibile a Fazio, cfr. LORENZI 2013, 535). Assenti legami *capfinidi*, eccezion fatta per i richiami tra la I e la II stanza e tra la V e la VI.

Le ballate del Correggiaio sono quattro, tutte caratterizzate, in ossequio alla tradizione stilnovista, dalla assoluta centralità del tema amoroso. Anche per le ballate di Matteo si osserva quel «processo di regolarizzazione metrica e di contenimento delle proporzioni strofiche»<sup>44</sup>, imputabile al «magistero di Cino da Pistoia»<sup>45</sup>, che porterà alla diffusione di ballate di modesta lunghezza a partire dalla prima metà del Trecento. Matteo compone tre ballate minori e una ballata grande, tutte riconducibili metricamente a schemi diffusissimi nel

<sup>41</sup> Cfr. BRUGNOLO 1976, 433.

<sup>42</sup> Cfr. PELOSI 1990, 93-94.

<sup>43</sup> Otto esempi in REMCI, n. 15.104; si veda anche PELOSI 1990, n. LXX.

<sup>44</sup> PAGNOTTA 1995, LVI.

<sup>45</sup> Processo osservato da Duso per Quirini: DUSO 2002, xxx; la tendenza è riscontrabile anche in Petrarca: «Tranne LV e LIX, su due strofe, le altre ballate sono monostrofiche, ridotte in sostanza ad occupare uno spazio lirico intermedio tra madrigale e sonetto (non dunque, come nel *De vulgari eloquentia*, tra sonetto e canzone). Questa ridotta presenza, che si associa a una radicale diminuzione strofica, è decisiva per le sorti della ballata come metro lirico», GORNI 1993, 85.

Trecento, ad accezione di *Donna, la gram vertude*. Nell'unica ballata grande di Matteo, *Deh, che faranno gli occhi miei lontani*, lo schema della strofe a piedi tristici di endecasillabi /ABC ABC CDdZ/ è cavalcantiano-dantesco<sup>46</sup>. Pure riconducibile a un fortunato modulo strofico cavalcantiano è la ballata minore *Mille merzé, o donna, o mio sostegno*, con mutazioni distiche a rime alternate e volta su due versi, da considerarsi come «forma minore» dello schema dominante della ballata cavalcantiana (/AB AB BZZ/, con *concatenatio* e *combinatio* finale su rima chiave); la forma, che avrà ampia diffusione solo «nel pieno Trecento»<sup>47</sup>, è precocemente attestata nella prima metà del secolo proprio da questa ballata e da *Or fusse dato* di Antonio da Tempo. Decisamente meno frequentato lo schema della ballata *Donna, la gram vertute*, di recente scoperta<sup>48</sup>, trascritta sul retro della coperta pergamenacea di un registro di accuse bolognese (datato 1321); il componimento, non registrato da Linda Pagnotta, può essere ricondotto per segnalazione di ORLANDO 2005, 213 ad altri componimenti presenti nel *Repertorio*, con mutazioni distiche a rima incrociata e volta su due versi con *concatenatio*<sup>49</sup>; lo schema più «vicino è attestato da *Tu sai bem che de fede* (=94) che presenta schema zZ; aBbAaZ»<sup>50</sup>.

### 3. Note di retorica e di sintassi

Caratteristica che accomuna la produzione di Matteo Correggiaio a quella di altri rimatori coevi attivi in Veneto è l'addensarsi delle figure di ripetizione<sup>51</sup> sfruttate come «principio costitutivo» e come principale strumento di espressività del dettato poetico (cfr. BRUGNOLO 1977, II, 254 sgg.). Anche per Matteo è possibile evidenziare quella spiccata tendenza «all'*amplificatio* ripetitoria»<sup>52</sup> che si concretizza soprattutto a livello fonico con il massiccio impiego di allitterazioni bi- trimembri, cui spesso si associano altre figure di ripetizione; quello che segue è un elenco (non esaustivo) a esemplificazione del fenomeno:

I, 7: *di vertù e di valore*;

I, 95: *è segno che senbianti*;

---

<sup>46</sup> PAGNOTTA 1995, LXII.

<sup>47</sup> Cfr. PAGNOTTA 1995, XLIX.

<sup>48</sup> FIORI 1992, 57.

<sup>49</sup> PAGNOTTA 1995, 106-108.

<sup>50</sup> ORLANDO 2005, 213.

<sup>51</sup> MORTARA GARAVELLI 1988, 187 sgg.

<sup>52</sup> BRUGNOLO 1977, II, 256.

I, 114: l'immagine tua tanto verace/ veder;

I, 140: e di' ch'el core, el corpo e ciò ch'io aggio (con allitterazione e paronomasia, di larghissima attestazione, combinate all'anafora di *el*);

I, 150: ch'a buon Signor servir mai non si perde;

VII, 2-3: volgendo pur la rota al tuo *volere* / onde ti vien tal *voglia* o tal potere (con allitterazione combinata a *derivatio*).

Altra notevole sequenza allitterante è ai vv. 81-86 di I: «Amor l'alma mi toglie e poi la mena / libera d'ogni pena / a te veder, / che più ch'altri gli piace. / E la immagine tua tutta verace / veder mi par dinançi agli ochi miei / sì propriamente, che teco ragiono».

Nella canzone si riscontrano altre tipologie di iterazione fonica simili, che prevedono una fitta rete di assonanze sia all'interno del verso che in relazione ai rimanti; si vedano i vv. di *Madonna, speme mia*:

- I, 100-104:  
o e' sentisse sospir, martiri o doglie  
per te più ch'io, alor più tristo fora  
che se di morte l'ora  
fosse già dentro a mie vivace spoglie.  
Però che qual più forte per te ardi

Presenti anche procedimenti di *accumulatio*, con elementi collegati sia da asindeto che da polisindeto, con prevalenza del primo (*Madonna, speme mia*, 9-11: «O bel granato, o chiara margherita, / splendida gemma, oriental zaffiro, / topazio puro e lucido smeraldo»; *Mille merzé, o donna, o mio sostegno*, 3: «Vago, leggiadro, gioioso e contento»). Diffusissimo è l'impiego dell'anafora, associata al polisindeto (*Madonna, speme mia*, 12-13: «beato è quel ch'è caldo / de l'amor tuo e beato è 'l sospiro»), ma in generale con preferenza per l'asindeto (*Madonna, speme mia*, 110-114: «Alora son gaio, alor riformo / qualunque onesta cosa mi talenta; / alora mi ramenta / narrarti el modo, el come, el quanto io t'amo; / alora mi rispondi, alor ti chiamo»; *O soma Provedenza*, 9: «Manda l'angelo tuo, manda la spada»); notevole poi il gioco pseudo-etimologico sul proprio nome<sup>53</sup>, ripetuto nella ballata *A 'namorarmi in te ben fu' matt'io*, in cui il primo verso è echeggiato a distanza con variazione della posizione degli elementi (cfr. 1 e 9-10: «Ahi, lasso a me! Ben fallo e dico

---

<sup>53</sup> Si tratta dell'artificio del *nome secreto*, teorizzato da Antonio da Tempo: «De compositione divisa per syllabas plurium dictionum», DA TEMPO, 173.

male, / ché 'n te non fu' *matt'io* a 'namorarmi»; l'artificio è presente anche in *Euguço, el coreçato tuo Matheo*); tutto costruito, infine, sulla anafora della parola 'Cristo' è l'ultimo componimento inviato «adversum» Antonio da Tempo, di cui non ci è pervenuta la risposta. La ripetizione o replicazione di parole-chiave è poi attuata mediante *polyptoton* (*A 'namorarmi in te ben fu' matt'io*, 15-16: «Tu ssai ch' a fede pura i' t'ò servita / e servo e servirò per me' morire»; *Dimi, Fortuna*, 12-13: «Or maladetto il punto che nascesti, / e maladetta tu che regni solla; *Tanto disio*, 1-4: «Tanto disio, per più saper, mi cingo, / tacer ch' i' no te 'l voglio, sì mi frange. / Tu sai che l'ochio senza 'l cor non piange, / tochar di mano asai preso gli stringo», con *polyptoton* e paronomasia, tutto sorretto dal richiamo allitterante in *saper | sai | asai*).

L'andamento sintattico generalmente piano e scorrevole della sintassi di Matteo è in qualche caso interrotto da costruzioni a senso, anacoluti (*Deh, che faranno gli occhi miei lontani*, 11-12: «Ma gli occhi, lasso!, onde lacrime piovo, / il loro ufficio è senza alcun conforto»), iperbati, anche piuttosto marcati (*Tanto disio, per più saper, mi cingo*, 2: «tacer ch'i' no te 'l voglio»; *Vostra dimanda à troppo forte carga*, 4: «vana perché Fortuna ognor mi scarga»), fenomeni concentrati soprattutto nei sonetti di corrispondenza con Antonio da Tempo e imposti dall'artificio retorico di far cominciare i versi con la stessa lettera. Tuttavia, a parte questi casi – quasi tutti, come si diceva, riconducibili all'esperimento col da Tempo – quei fenomeni che generano artificiosità e complessità sintattica sono generalmente evitati tanto nella poesia di argomento amoroso quanto nei sonetti di diversa ispirazione. Raramente il periodo si distende travalicando il verso (*Madonna, speme mia*, 99-105: «Ma se alcun più forte disiassi, / o e' sentisse sospir martiri o doglie / per te più ch'io, alor più tristo fora / che se di morte l'ora / fosse già dentro a mie vivaci spoglie: / però che qual più forte per te arde / ghiaccio è a rispetto a' miei boglienti dardi»); anche nei ternari i periodi tendono a coincidere con i gruppi dei tre versi trilingui e solo in rari casi si estendono oltre questa misura (*Euguço, el coreçato tuo Matheo*, 37-42: «Non creço mai che algun amante dona / *sic affectar[et]*, *sui amoris ardens*, / che tant por ley sofrist travail e paine, / ch'el cor mēo plu per ti non portasse, / *ut rerum scit ille qui nichil ignorat*, / car por l'ami doyt l'om metre la [vie]»<sup>54</sup>). A parte questi casi, mai si osserva la tendenza a travalicare le unità strofiche tra le stanze o, nel caso dei sonetti, tra ottetti e

---

<sup>54</sup> Cfr. FREZZA, 310 sgg.

sestetti. L'uso dell'*enjambement*, d'altro canto, non è infrequente, soprattutto nei ternari, nei quali l'inarcatura coinvolge, come sottolinea Frezza, lingue diverse (*Euguço, el coreçato tuo Matheo*, 37-38: «Non creço mai che algun amante dona / *sic affectar[et]*, sui amores ardens»; *Pietro Suscendullo, amico dilleto*, 8-9: «Intesi che partirse fuor del cerchio / *curie volebat, ubi prius eam vidi*»).

#### 4. La lingua

L'analisi dei rimanti ci consegna un autore che certamente pone a base della sua produzione la lingua due-trecentesca della lirica toscana, in linea, d'altro canto, con la maggior parte della produzione di area settentrionale del Trecento. I presupposti teorici della scelta possono essere ricercati in questo passo di Antonio da Tempo<sup>55</sup>:

Giunti quasi alla conclusione di quest'opera, ci si potrebbe chiedere perché nei componimenti poetici come quelli qui allegati preferiamo usare la lingua toscana piuttosto che qualche altra. E la risposta è immediata: per il fatto che la lingua toscana si conforma di più di altre alla norma grammaticale del latino [cioè alla stabilità e alla regolarità del latino], ed è per questo che essa è più condivisa (e condivisibile) e comprensibile.

In via generale, da una ricognizione dei tratti linguistici osservabili in sede di rima non emergono incidenze significative del sostrato padano; forme come il metaplasmo *communo*<sup>56</sup> (I, 71), *lassi*<sup>57</sup> (I, 98), *veste* (VIII, 9) con uscita plurale della seconda classe in *-e*, *fatiga* (I, 146) con sonorizzazione dell'occlusiva intervocalica non sono a rigore classificabili come tratti municipali, essendo fenomeni largamente diffusi e convalidati dalla tradizione poetica.

Diverso è il caso dei sonetti di corrispondenza con Antonio da Tempo: nel passaggio dalla lirica a questo 'esperimento' poetico emerge con chiarezza la volontà di lasciare maggiore spazio ai dialettalismi che emergono, come sottolinea Duso, soprattutto in compresenza di termini latineggianti come

---

<sup>55</sup> Il passo è tradotto da Brugnolo in BRUGNOLO-VERLATO 2006, 40.

<sup>56</sup> CASTELLANI 2000, 312; è tratto tipico del toscano occidentale, ma anche del toscano orientale e del senese; molto diffuso nell'ambito della lirica stilnovistica.

<sup>57</sup> Esito *-ss < -x-*; tratto non fiorentino presente in buona parte della Toscana (cfr. CASTELLANI 200, 304); si trova anche nella *Commedia* (cfr. MANNI 2003, 144).

*scribre, invilibre (magarga, slarga, carga, scarga, abilanci*<sup>58</sup>). In ragione di ciò, nella restituzione dei sonetti veicolati da V (trecentesco di area padovana) è parso opportuno affidarsi a un criterio più rigoroso di conservatività anche per i tratti non coinvolti in rima (vd. la *Discussione testuale* dei sonetti scambiati con Antonio da Tempo). Per la stessa ragione è usata la massima cautela nella restituzione formale della ballata monostrofica trasmessa da Ba e dei ternari, i cui tratti caratteristici sotto l'aspetto linguistico sono già stati accuratamente analizzati da Frezza. L'elenco che segue descrive i principali fenomeni di interferenza dell'italiano settentrionale individuati dall'editrice nei versi francesi dei ternari<sup>59</sup>:

– TRANSGRAFEMIZZAZIONE: consiste nell'uso di grafemi dell'italiano settentrionale antico per indicare fonemi del francese: *demorançe* (Pietro Suscendullo, *amico diletto*, 9; fr. a. *demorance*), dove il grafema (ç) dell'italiano settentrionale sta a indicare il fonema /ts/; *raxonabel* (Euguço, *el coreçato tuo Matheo*, 6; fr. a. *raisonable*), con (x) per /z/; *che* (Euguço, *el coreçato tuo Matheo*, 9; fr. a. *que*) con (ch) per /k/;

– DEFONEMATIZZAZIONE: in questi casi il sistema linguistico primario non possiede i fonemi della lingua secondaria, pertanto questi vengono sostituiti con i fonemi più prossimi ad essi nella lingua primaria: *zonze* (Euguço, *el coreçato tuo Matheo*, 6; fr. a. *chose*), dove l'affricata palatale sorda del francese antico è stata sostituita con il fonema /ts/, rappresentato dal grafema (ç) e da (z).

– INTERFERENZA MORFEMATICA: fenomeni di interferenza tra il sistema primario e quello secondario; si registrano così forme che non appartengono a nessuno dei due sistemi considerati: *ancist* (Pietro Suscendullo, *amico diletto*, 6; fr. a. *ocist*) formatosi a partire dall'italiano antico *ancidere*.

– ITALIANISMI: *voy* (Euguço, *el coreçato tuo Matheo*, 21; fr. a. *voil*), dall'italiano settentrionale *voyo* (probabilmente *voy* è forma apocopata); *possa* (Euguço, *el coreçato tuo Matheo*, 48; fr. a. *puisse*); *scrivre* (Pietro Suscendullo, *amico diletto*, 45; fr. a. *écrire, écrire*);

– ERRORI DI DECLINAZIONE: *che* (Euguço, *el coreçato tuo Matheo*, 48; fr. a. *qui*); *maus* (Euguço, *el coreçato tuo Matheo*, 51; fr. a. *mal*); *le* (Pietro Suscendullo, *amico diletto*, 6; fr. a. *li*).

<sup>58</sup> Cfr. DUSO 1999, 567.

<sup>59</sup> Con rinvio a FREZZA 2006, 308-309 per la discussione analitica dei tratti.

## NOTA AL TESTO

## *1. I testimoni*

Si riporta l'elenco dei testimoni manoscritti e delle edizioni a stampa che contengono le liriche di Matteo Correggiaio. L'elenco segue l'ordine alfabetico delle località di provenienza dei testimoni manoscritti e, nel caso delle stampe, l'ordine cronologico di pubblicazione. Le sigle indicano la città di provenienza dei testimoni e, in qualche caso, anche la biblioteca di appartenenza. Per le descrizioni ci si limita alle informazioni principali, desunte da precedenti descrizioni<sup>60</sup> dettagliate, cui si rimanda sempre nella bibliografia che chiude ciascuna scheda. La sigla dell'unica stampa utile alla costituzione del testo è contrassegnata in grassetto. Si avverte, infine, che nelle schede descrittive dei testimoni i capoversi delle rime di Matteo Correggiaio sono riportati secondo la lezione che ciascun testimone riproduce.

---

<sup>60</sup> Si avverte che, quando la scheda descrittiva è direttamente desunta da una fonte specifica, questa viene indicata nelle parentesi quadre che chiudono la sezione bibliografica di ciascuna scheda; ad essa rimanda anche per la bibliografia ivi contenuta.



1.1 *I testimoni manoscritti*

BOLOGNA, ARCHIVIO DI STATO

1.

**Ba:** Comune, Curia del Podestà, Giudici ad maleficia, busta 44/b (antica numerazione 453).

Fascicolo collocato Comune, Curia del Podestà, Giudici ad maleficia, busta 44/b (1321, antica numerazione 453) contenente atti redatti dal notaio Pietro *q(uondam) ser Schonpeçe de Pensauro*. Sul *recto* della coperta pergameneacea posteriore reca, con la notazione *Mathey coreçarij de padua* posta sul margine sinistro, un componimento: *Donna la gram vertute* (ballata). La mano che ha trascritto i versi sembra dissimile da quella che ha redatto gli atti. Inoltre, dopo un rigo di spazio e posta in colonna con la lettera iniziale del componimento viene trascritta una *N*. Prima della ballata sono trascritti i seguenti versi latini: *Exurgens kairrum duc çephere flactibus Equor*.

Bibliografia: [descrizione tratta da ORLANDO 2005, 212-213].

BOLOGNA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

2.

**Bu:** Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 177 (III).

Cartaceo, della seconda metà del XVI sec., presenta due distinte numerazioni: la prima (I-XXIII) in cifre romane, l'altra (214-238), scritta in rosso. Presente una tavola di mano di Gian Maria Barbieri. Il Lamma notò che il codice era in origine parte di uno più vasto, comprendente i mss. 1289 e 401 della Biblioteca Universitaria di Bologna, il primo dei quali contiene una numerazione in rosso I-213 e la nota di possesso di Gian Giacomo Amedei. Quadrio fornisce un elenco di autori. Contiene rime di Riccardo di Franceschin degli Albizi, Matteo Landoccio Albizi, Fazio degli Uberti, Antonio da Ferrara, Sennuccio del Bene e altri.

Di Matteo Correggiaio conserva la ballata:

*Mille merzé, o donna, o mio sostegno* (c. 22v).

Bibliografia: QUADRIO 1741, 174-76; la tavola dell'intero codice 'Amadei' è descritta da LAMMA 1892, 151-85; IMBI, XXI, 41-42; FRATI 1894, 300-301; BERTONI 1906, 388-90; BARBI 1915, 207-14; PANVINI 1953, 10, 67-68, 71, 85, 88, 95-100, 114-118, 140-

## NOTA AL TESTO

141, 154-55, 157-58; DE ROBERTIS *Cens.* 1960, 162-64; PASQUINI 1965, XVI, C, CL, CLIV; FRASSO 1983, 133-37; DE ROBERTIS 1984, 110, 127-28; BELLUCCI 1972, IX, XCIX-CI, CXLII-CXLVIII, CLIII-CLVI, CLXIII, CLXV; CAVEDON 1976, 255-311; ampia bibliografia in PICCINI 2004, LXVII-LXVIII; LORENZI 2013, 42-43.

BERLIN, STAATSBIBLIOTHEK

### 3.

**H:** ms. Hamilton 348, ex Biblioteca di S. Francesco della Vigna.

Cartaceo, ca. 1480-1490, 210 × 155 mm, originariamente di cc. 182, più 4 cc. iniziali contenenti l'indice. Queste ultime, con numerazione moderna, sono ancora presenti nel codice, mentre delle originarie 182 cc. di redazione testuale ne rimangono 178: mancano le cc. 40, 107, 181 e 182. Le attuali cc. 1-179 hanno numerazione antica, mentre a c. 180 presenta sul margine superiore un restauro su cui una mano più recente ha inserito la numerazione 180. Sulle 4 carte iniziali è riportato l'indice del contenuto, su due colonne. L'intero codice presenta segni di rigatura a inchiostro per la delimitazione delle colonne (due colonne con 36 righe di scrittura su ogni carta). Trascritto interamente da una sola mano, il codice presenta una scrittura umanistica. Presenza di rubriche e di tratti miniati su tutte le maiuscole; alla fine della maggior parte dei testi è riportata la parola «FINIS» e, intercalata tra una lettera e l'altra, la parola «AMEN» colorata. La filigrana riporta un contrassegno di fabbricazione probabilmente bresciana, il cui simbolo è registrato da Briquet e datato nell'anno 1489. Alla c. 1v una mano più recente ha posto in alto l'epigrafe «Laude di jacobone» in lapis; la stessa mano ha scritto in alto verso il margine esterno il numero 837 e, nel margine inferiore, scrive: «Al M.R.P. Giovanni / degli Agostini Bibliotecario / della Vigna». Importante raccolta laudistica miscellanea, con sezioni monografiche di Iacopone da Todi e di Leonardo Giustinian, più una sezione miscellanea con testi religiosi di Petrarca, Iacopo Sanguinacci, Jacopo Valareso, frate Januzo e S. Bernardo, più 31 testi adespoti. Alla c. 135v, nella sezione dedicata interamente a Giustinian, il codice presenta il sonetto *O su(m)ma sapientia che gouerni* (attr.: *Lauda di Iustiniano*): si tratta del sonetto *O soma Provedenza, che governi* attribuibile a Matteo per la concorde testimonianza del ms. Vaticano Urbinate latino 697 e del ms. 1103 della Biblioteca Riccardiana.

Bibliografia: DEGLI AGOSTINI I, p. 166; BIADENE 1888, 186-214; C. BRIQUET 1907, I, 188; S. LEMM 1918; HELMUT BOESE 1966, 167-168; LUISI 1983, 36-43.

4.

**Fl:** Plutei 53.35.

Cartaceo, sec. XIV, mm. 285 × 190; cc. 20 numerazione moderna; precedono e seguono 12 cc. bianche non numerate aggiunte modernamente.

Contiene una raccolta di lettere del Petrarca e di suoi corrispondenti, messa insieme da Moggio de' Moggi di Parma, amico e corrispondente del Petrarca. Delle ventisei epistole contenute, dieci sono autografe di Petrarca a Moggio (nove delle *Variae* e una delle *Familiares*); contiene inoltre altre sei lettere di corrispondenti a Moggio e due carmi latini.

Di Matteo Correggiaio conserva in attestazione unica l'epistola trilingue:

*Euguço el Coreçato tuo Matheo* (c. 7r-v).

Bibliografia: *Mostra* 1974, 30; Roediger 1888, coll. 122 sgg.; LAMMA 1891, 45-47; SAVINO 1991, scheda n. 239, 348-352; *Mostra* 1957, 37-38; SPONGANO 1998, 318-319; ANTOGNINI 2008, 38-39; FREZZA 2006, 311.

5.

**Fl<sup>2</sup>:** Ashburnam Appendice Dantesca 7.

Membranaceo, sec. XIV (a. 1368, cc. 80v, 181r, 183r, 283r, 290v), cm 14,5 × 9,5; cc. III + 292 + I'; di mano di Bettino de' Pilis, in *littera textualis*. Di due mani diverse, più tarde, le cc. 80v-81v e il ternario alle cc. 291r-292v. A c. 80v: «Scripta est prima pars Come- die Dantis Aligerii de Florencia quinto idus octubris anno domini 1368. Deo gracias, amen»; c. 181r: «14 kal. decembris 1368 finito fui»; c. 183r: «Qui comincia la terza parte... scritta 1368»; c. 283r: «Deo gratias Dantis libro toto finito vel scripto per Betinum de Pilis 18 kal. ianuarii 1368»; c. 291r: «Scripta...anno Domini concurente millesimo trecentesimo sexagesimooctavo die decimoctavo decembris». A c. IIIr, a matita, una nota del barone Seymour Kirkup informa che il codice, da lui acquistato dal libraio Piatti, proveniva dalla libreria di Galeotto Corazzi di Cortona ma con precedente provenienza da Genova. Il codice è conservato in un astuccio di velluto rosso, insieme a un piccolo ms. membranaceo del 1845, eseguito da S. Audin per il Kirkup. Le prime tre carte contengono una lettera dell'Audin al Kirkup.

Contiene la *Commedia* (cc. 1r-283r, acefala, da *Inf.*, VII 127) e l'inizio del Commento al *Purgatorio* di Iacomo della Lana, in traduzione latina (cc. 80v-

81v); alle cc. 283v-286v la *Divisione* di Iacopo Alighieri e il Capitolo sulla *Commedia* di Bosone da Gubbio.

Il ms. è latore unico del ternario trilingue (cc. 291r-292v) *Piero Suscendullo amico diletto* (attr. Matteo Correggiari).

Bibliografia: [descrizione tratta da: *Censimento dei commenti danteschi*, 144].

6.

**Fl<sup>3</sup>**: Conventi soppressi, 122 (SS. Annunziata 1687).

Cartaceo, prima metà sec. XV, mm. 270 × 205, III + 266 + III. Numerazione moderna a penna I-III, a macchina I-266 in sostituzione di una antica (secc. XVI-XVII). Danneggiato dall'umidità e dai ripetuti restauri, con perdita di testo alle cc. 48, 116, 117, 153, 157, 164. Scritto da una sola mano, alla quale appartengono molte rubriche e postille. Vari scritti, per lo più a una colonna; a due colonne le cc. 10r-v, 24r-25r, 206-208, 210r-v, 218v, 219v; a tre colonne la giunta di 136v; versi scritti a mo' di prosa alle cc. 6-7, 22r-24r, 84r-85r, 85v. Diversi marginali a penna o con tratti di colore del sec. XV. Legatura moderna in cartone (sec. XIX) rivestito di tela e mezza pelle. Contiene una vasta raccolta di rime due-, tre- e quattrocentesche. Oltre alla sezione dantesca reca una folta raccolta di rime e prose del XIV e XV secolo, risalendo anche a Guittone (è latore delle lettere), Brunetto Latini (volgarizzamento delle orazioni di Cicerone), Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, Cecco Angiolieri.

Il ms. contiene un certo numero di componimenti apocrifi o di incerta attribuzione. Attribuibile a Matteo Correggiaio è il sonetto *Falcon vollar sopra rivi a guazo*, qui dato a Franco Peruzzi (*sonetto fecie franco disimone*, c. 118r); la testimonianza pare smentita dalla concorde attribuzione del sonetto a Matteo nel ms. Riccardiano 1103 e del ms. 541 della Biblioteca Universitaria di Padova. Presenti disegni marginali a penna che riproducono la scena descritta nel sonetto.

Alla c. 117v, sotto l'incompleta indicazione *Sonetto facie*, si trova il sonetto *E' non fu mai fanciul vago di lucciola*.

Altra attribuzione al Correggiaio è la canzone *Per ciò che 'l ben e 'l mal morir dipende*, che altri codici danno ad Antonio da Ferrara.

Bibliografia: FLAMINI 1891, 183; *Mostra* 1957, 12-13; DE ROBERTIS *Cens.* 1962, 173-74; DE ROBERTIS 1952, 8-19; PASQUINI 1963, 143, 164, 175; PASQUINI 1965, XXII-XXIII, C-CXI, CXVI-CXIX, CXXI; BELLUCCI 1972, XII, LXV-LXV-LXXXVIII, LXXXIII, CLXV-

CLXVI, CLXIX, CLXXXIV; TANTURLI 1984, 11-15; CAVEDON 1987, 291; DE ROBERTIS 2002, I, 161-164; ampia bibliografia in PICCINI 2004, LXXXIII.

7.

**FI<sup>4</sup>**: Rediano 184 (già 151).

Cartaceo, di tre qualità di carta di diverso formato, esemplato tra il XV e il XVI secolo, di cc. III + 205 + II'; numerazione moderna a macchina, 1-210; altra numerazione moderna a lapis, 1-209, a partire da c. 2; numerazione antica a partire da c. 22, 1-188, a cui si riferisce l'indice delle cc. 4-21 di mano del secondo copista. In scrittura notarile corsiva; cinque mani individuate da De Robertis (tre fondamentali), la prima delle quali è stata riconosciuta come di Baroncino di Giovanni Baroncini, che firmò anche i codd. riccardiani 1330, 1376, 2580 e il Magliabechiano XXXV IOI; la seconda mano, posteriore al 1468, appose numerose varianti, postille e correzioni ai testi trascritti dalla prima mano; giunte alle cc. 48r, 49r e 92r; altre tre mani, l'una della fine del sec. XV, l'altra del sec. XVI, l'ultima del sec. XVII; versi in colonna. A c. 3r-v si trova un indice alfabetico degli autori di mano del sec. XVI, con giunte posteriori di varie mani, tra cui quella di Francesco Redi.

La prima mano trascrive: *Vita di Dante* e del *Petrarca* di Leonardo Bruni, la *Vita di Dante* di Boccaccio (testo del I compendio), memorie ed *excerpta* petrarcheschi, rime di Dante, Petrarca, Antonio da Ferrara, Cino da Pistoia, Forese Donati, Fazio degli Uberti, Giovanni Boccaccio, Gano di Lapo da Colle, Niccolò Soldanieri, e molti altri. Della seconda mano: rime di Bernardo Cambini, maestro Lazzaro da Padova, Giovanni Frescobaldi, Carlo Malatesti, Antonio di Guido, Feo Belcari, Francesco Tebaldi, Lauro Quirini, Ottavante Balducci, Leonardo Bruni, Antonio da Volterra, Tommaso de' Bardi, Niccolò Tinucci, Antonio da Ferrara, Francesco Petrarca, il *Lamento di Pisa*, un'epistola volgare, e adespote. Della terza mano: rime di Ottavanti Balducci, Giovanni Frescobaldi, conte Pier Nofri da Montedoglio, Giusto de' Conti, Buonaccorso da Montemagno, epistola adespota.

All'interno dell'ampia raccolta di rime del Trecento vergata dalla prima mano (cc. 22-149) viene trascritta la ballata di Matteo Correggiaio:

*Mille merzé, o donna, o mio sostegno* (c. 103v, *Madrigale di matteo chorreggiaio*).

Bibliografia: descrizione e sommario del codice in BARBI 1915, 461, 462, 468, 469; BARBI 1932<sup>2</sup>, LXXX-LXXXI, CVII, CCXXVII-CCXXVIII; MOSTRA 1957, 9-11; DE

ROBERTIS *Cens.* 1962, 183-6; PASQUINI 1965, XXVII; *Mostra* 1974, 47; JACOBONI CIONI, 1980, 111-64; DE ROBERTIS 2002, I, 176-82; DUSO 2002, XIX; PICCINI 2004, LXXXIV.

FIRENZE, BIBLIOTECA RICCARDIANA

8.

**Fr:** ms. 1100 (O. II. 12).

Cartaceo, mm. 297 × 220, del XV *in.*, di cc. I + 97+ I più una carta di guardia anteriore e una posteriore aggiunte modernamente con la legatura. Numerazione moderna a macchina I-97 sfasata di II rispetto all'originale I-86 cominciante da c. 12, cioè da dove cominciano i testi. Scrittura alternativamente a rigo pieno o a due colonne. Esemplato da una sola mano, scritto alternativamente a 2 colonne o a rigo pieno. Rubriche rosse di mano del copista. Alle cc. 1v-5v si trova la tavola delle rime di mano del copista. Rare postille di mano più tarda (XVI sec.). Alla c. 1r si legge di mano moderna il titolo: «Canzoniere del Petrarca e Rime di diversi colla Tavola in principio del libro». Sul *recto* della c. 97, di mano del XV sec.: «Qusto (*sic*) libro edi stefano dizione delledote ouero dellegrandote». Legatura moderna in cartone e mezza pelle. *Rime del Petrarca ed altri.*

Contiene le rime di Petrarca e dei suoi corrispondenti, seguite dalle canzoni di Dante, più un sonetto e una canzone a lui attribuiti, inserite in una ricca silloge di poesie trecentesche (con l'unica eccezione di *Donna me prega*) organizzate per sezioni d'autore.

Il codice trascrive la ballata *A 'namorarmi in te ben fu' matt'io*, attribuita al Correggiaio (c. 93r, *Ballata dimatio coregiaio*), preceduta da componimenti adespoti e seguita dalla lettera di Boccaccio a Francesco de' Bardi.

Bibliografia: CASINI 1884, 126; descrizione e tavola in MORPURGO 1900, I, 105-11; CASELLA 1944, 12-13; CORSI 1952, 378-81; *Mostra* 1957, 184-85; FAVATI 1953, 459-60; BRANCA 1958, 310-312, 314-18; DE ROBERTIS *Cens.* 1961, 195-96; PASQUINI 1964, 572; BELLUCCI 1972, XVI, LXXXII-LXXXIII, XCVIII-CI, CXXVI-CXXVIII, CXXXVII-CXLV, CLXVI; CAVEDON 1987, 293, 295, 297, 310-12; POMARO 1988, 16-17; FRASSO 1997, 36-44, 47-49, 51-64; DE ROBERTIS 2002, I, 363-365; PICCINI 2004, XCIV; LORENZI 2013, 75-76.

9.

**Fr<sup>2</sup>:** ms. 1103 (O. II. IO).

Cartaceo, mm. 290 × 210, del XV sec. *in.*, di cc. II, 164, con numerazione moderna a macchina 1-164 corrispondente alla successione dei testi; le tracce residue della numerazione più antica si arrestano a c. 152; un'altra mano coeva o di poco posteriore alle cc. dell'ultimo sesterno; presenti giunte di tre diverse mani del tardo XV sec. alle cc. 159v e 164v; altre postille di varie mani dal XV sec. in poi; bianche le cc. 8v-10v; a c. IIr un indice degli autori di mano del XVII sec., con integrazioni del XIX sec a c. IIv. Versi in colonna, iniziali in oro e a colori con fregi alle cc. 21-30. Legatura moderna in cartone e mezza pelle. *Sonetti del Petrarca e di altri.* Il ms. è esemplato da una mano principale, che trascrive fino alla c. 152; viene completato da una mano coeva o di poco posteriore.

Ricco collettore di poesia trecentesca, presenta rime del Petrarca (quasi esclusivamente sonetti) o a lui attribuite (di Giovanni Boccaccio, Antonio da Ferrara, Benuccio Salimbeni, Guido Guinizzelli), di suoi corrispondenti (Pandolfo Malatesta, Stramazzone da Perugia e anonimi). Presenti anche Dante (rime), Cecco d'Ascoli, Cecco Angiolieri, Fazio degli Uberti, Antonio Pucci, Cino da Pistoia, Sennuccio del Bene, Lupero da Lucca e adespote (tra cui Fazio degli Uberti, Coluccio Salutati, Benuccio Salimbeni, Cecco Angiolieri, Folgore da S. Gimignano); una novella adespota del Boccaccio.

Il ms. tramanda alle cc. 125v-126r, subito dopo le rime di Antonio da Ferrara, una sezione di sonetti attribuiti a Matteo Correggiaio:

*Dimi fortuna tucheregi ilmondo*  
*E nofumai fanciul vagho diluciola*  
*Falchon volare sopra rivièrè aguazo*  
*O soma provedenza chegoverni.*

Bibliografia: descrizione e tavola in MORPURGO 1900, II 1-21; PELLEGRINI 1898, 313; PETRARCA, *Disperse*, 27-29; MASSERA 1914, 139-40; BARBI 1920, 217-18; BRANCA 1958, 311, 314-18; CONTINI 1960, II, 883-84, 896; DE ROBERTIS *Cens.* 1961, 196-98; BELLUCCI 1972, XVI, XCIX-CI, CXXVI, CXXVIII-CXXIX, CXLI, CXLV, CXLVII, CLII; MESSINA 1978, 226-27; CAVEDON 1987, 305-306, 315-18; CHIAMENTI 1996, 2-5; PASQUINI 1997, 46; DE ROBERTIS 2002, I, 365-368, PICCINI 2004, XCV (con ampia bibliografia); LORENZI 2013, 76-77.

PADOVA, BIBLIOTECA UNIVERSITARIA

10.

**Pu:** ms. 541.

Cartaceo (membr. a c. 135), del XV sec., mm. 214 × 151, cc. V + 164 (165, a seguito dell'aggiunta di c. 44 bis) + V', di cui le prime due si trovano lacerate sul margine esterno; bianche le cc. 28r, 81v-82r, 114v, 121v, 127v-128r, 162r, 163r, 164r; scrittura umanistica a più mani. Acefalo, reca diversi guasti nei margini dei primi fogli; nel margine inferiore della c. 1 reca l'antica segnatura "AG. 5", della biblioteca del monastero di S. Giustina di Padova, dal quale il ms. proviene. Miscellanea in massima parte di età umanistica, contiene nelle prime ventuno cc. rime (alcune adespote) di Petrarca, Leonardo Giustinian, Jacopo Sanguinacci, Domizio Brocardo; comprende inoltre testi di Guarino Veronese, Bartolomeo Zabarella, Seneca ed *excerpta* dal *De vita solitaria*, alcune epistole di Seneca (epistola a Lucilio) ed *excerpta* dal *De remediis utriusque fortunae* di Petrarca. Alla c. 21r si trova la sottoscrizione: «*Finis sonetorum domini domicj brocardi de morte fillie sue, completum per me Antonium de li uidalba de pergamo, die 24 augusti 1432, quo die castrum Soncini se dedit serenissimo ducalli dominio veneto*».

Alle cc. 17v-18r, nella sezione dedicata a Giustinian, il ms. riporta:

*Falcon vollar sopra rivere o guazzo* (preceduto dalla rubrica «s. M. corez. d. pa.»);

*O su(m)ma prudentia che governi* (adesp.);

*Dime Fortuna tu che regil mondo* (adesp.).

Bibliografia: ROSSI 1889, 441-45; BILLANOVICH 1937, 185-187; QUAGLIO 1971, 178-215; BILLANOVICH 2004, 86; CAVEDON 2006, 503-505.

PARIS, BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

11.

**P:** nouv. acq. lat. 1745.

Cartaceo, sec. XIV (data stimata), mm. 298-30 × 220, III + 99 + III', carte di guardia finali non originarie; numerazione saltuaria moderna, identificativa dei fascicoli, 2-50, alle cc. 2r-96r. Almeno due mani: la prima compila le cc. 1r-5r e 8r-15r; la seconda le rimanenti. Contiene epistole esemplari (di cui una di Boccaccio), rime di Antonio da Ferrara, Petrarca, Bernardo di maestro Piero, Iacopo da Firenze, Dante, Cecco d'Ascoli, e adespote. Contiene inoltre *Historia destructionis Troiae* e *Tempo vene* attribuita a re Enzo.



## NOTA AL TESTO

Alla c. 10r-v (fasc. II) si trova adespota la canzone *Madonna spome mia belleça cara* attribuibile a Matteo Correggiaio. Presenti correzioni, espunzioni, integrazioni interlineari e riscrittura.

Bibliografia: OMONT 1896, 178; BERTONI 1915, 211-16; PELLEGRIN 1963, 273-274; BELLUCCI 1972, XXII; DE ROBERTIS *Cens* 1970, 237-38; DE ROBERTIS, I, 2002, 576-77; LORENZI 2013, 93; sommario in *ITER*, III, 291; descrizione dettagliata e indice delle rime reperibile on line all'indirizzo <http://mirabileweb.it>.

PERUGIA, BIBLIOTECA COMUNALE AUGUSTA

12.

**Pa:** ms. C 43.

Cartaceo, del XV sec., mm. 320 × 205, cc. 224; scritto da una sola mano, emiliana; una mano coeva aggiunse versi e prose; altre giunte nei secoli successivi. Presente un indice in ordine alfabetico, mutilo a causa della perdita delle cc. iniziali, per cui sono elencati solo i componimenti scritti da c. 51 alla fine. Si tratta di un codice miscellaneo di rime dei secoli XIII, XIV e XV: presenti Boccaccio, rime adespote di Cecco Angiolieri, Petrarca, Pucci, Serdini, Sanguinacci, Burchiello. Alla c. 41 è tramandato adespoto il sonetto *O soma provedenzia, che governi*.

Bibliografia: MESSINA 1978, 244-245.

SIENA, BIBLIOTECA COMUNALE DEGLI INTRONATI

13.

**S:** ms. I IX 18, provenienza legato marchese Leopoldo Ferroni.

Membranaceo, mm. 250 × 172, del principio del XV sec. (1410), di cc. I + 124 + I', con numerazione moderna a macchina 1-124. Scritto da una mano principale che appone anche varianti alle cc. 1r-100v, 119r-121r; giunte di altre due mani coeve alle cc. 101r-102v e 103r-119v; bianche le cc. 37r-40v e 121v-124v. Sul rovescio del piatto anter. della copertina, un sommario del sec. XVI. Versi in colonna; presenza di rubriche rosse, abrase alle cc. 112v-114v, 115v-116v; iniziale figurata a oro e colori con fregio figurato a oro e colori che gira tutta la pagina e stemma a c. Ir; altre a oro e colori con fregio minore alle cc. 27r, 41r, 65r; prima riga di componimento in maiuscole ornate con fregi rossi e neri o toccate di giallo, iniziali di strofa con fregi rossi e neri e toccate di giallo;

alle cc. 58r-60r segni paragrafali alternativamente azzurri e rossi, postille in rosso. Legatura antica (secc. XV-XVI); *Canzoni di Dante e diversi* (a pena sulla costola); sul tassello di carta: *Canzoni di Dante e di altri rimatori*. Appartenuto al marchese Leopoldo Ferroni di Firenze.

Contiene rime di Dante, Antonio da Ferrara e corrispondenti, Simone Serdini da Siena e corrispondenti, Petrarca, Fazio degli Uberti, Guidi Cavalcanti (attr.), Bartolomeo da Castel della Pieve, Boccaccio, Leonardo Bonafedi da Firenze, Antonio di Niccolò degli Alberti, Giovanni Bonafedi, Benuccio Salimbeni, Orso d'Antonio da Firenze, Antonio de' Guazzalotri, e rime adespote.

A Matteo Correggiaio il ms. assegna quattro canzoni (nelle rubriche viene indicato come «Matteo da Firenze»), alle cc. 83r-85v, tutte attribuibili ad Antonio da Ferrara, ad eccezione di *Gientil madonna mia speranza cara*:

*Gientil madonna mia speranza cara*

*El grave carico de la soma trista*

*Perciò ch' el bene e 'l mal morir dipende*

*Udirò tuttavia senza dir nulla.*

Bibliografia: ZAMBRINI 1884, 298; BARBI 1915, 281 n.; JACOMETTI 1921, 202-203; BRANCA 1958, 62, 158 n., 318 n; PASQUINI 1965, LXXVI-LXXLIII; DE ROBERTIS 2002, I, 648-651.

UDINE, BIBLIOTECA COMUNALE "VINCENZO JOPPI"

14.

U: Fondo principale, ms. 10 (già 42; dono degli eredi di Tommaso Ottelio).

Cartaceo, XV sec. (1461-1470), mm. 210 × 150, cc. 321, mancano le cc. I-4, 15-20, 42, 130-131, 219-228 e un numero imprecisato dopo la c. 302; in origine il cod. doveva contare non meno di 420 carte. Scrittura di più mani: la fondamentale è di Tommaso da Brescia («Lunardo da Brissa scrisse die 15 otubrio 1470», c. 208r); presenti altre mani, tutte del XV secolo. Le carte sono numerate anticamente fino alla c. 291; segue numerazione moderna fino a c. 321. Tutto il codice è stato sottoposto a revisione. Miscellanea di rime volgari. Contiene una raccolta di rime dei secoli XIV e XV (Pucci, Petrarca, Giustinian, Jacopo Sanguinacci, Giusto de' Conti e altri), divise in due sezioni: nella prima vengono trascritti sirventesi, canzoni, frottole e capitoli in terza rima; nella seconda soltanto sonetti.

Di Matteo Correggiaio tramanda il sonetto *O soma providenzia, che governi* (c. 15r, adespoto).

Bibliografia: IMBI, III 1893, 179-192; vol. XLVI 1931, 12-49; FABRIS 1908, 89-112; MARDESTEIG 1964, 378; DEL BASSO 1986, 108-109; DE ROBERTIS 2002, II, 206-207.

CITTÀ DEL VATICANO, BIBLIOTECA APOSTOLICA VATICANA

15.

**Vch:** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigiano L. IV. 131 (già 580, già 2323).

Cartaceo, sec. XVI e XVII, di formato vario, composto di diversi codici riuniti insieme; cc. XIII + 491 + I più una carta di guardia anteriore e una posteriore aggiunte modernamente. Numerazione moderna a macchina I-491. Alle cc. IIIr-VIIIv indice delle rime, raggruppate per autori, del XVIII sec.; alle cc. IXr-XIIIv indice degli autori e dei capoversi dei componimenti, di mano risalente alla seconda metà del XIX sec. (di Giuseppe Cugnoni). Scritto da due mani fondamentali: la prima, del XVI sec., alle cc. 1r-53r, 55r-62v (bianche le cc. 53v-54); la seconda, del XVI *ex.* o XVII *in.*, alle cc. 63r-75v, 79r-484v (bianche le cc. 76-78). Presenta giunte e integrazioni di epoca successiva, con postille di varie mani del XVII sec.; alle cc. 485v-486r indice degli autori che hanno rime nel codice di mano del XVII-XVIII sec. (di Giovan Mario Crescimbeni). Versi scritti in colonna. *Poesie antiche diuerse*.

La sezione che va dalle cc. 63r-390v è occupata da una vasta miscellanea di rime due-trecentesche. Da De Robertis: la prima mano trascrive componimenti per lo più adespoti, ma con alcune attribuzioni di mano di Federico Ubaldini, con rare attribuzioni originali (Rainieri da Palermo, Bonagiunta Orbicciani, Rinaldo d'Aquino), tratte dal ms. Palat. 418 della Biblioteca Nazionale di Firenze; la seconda è in parte copia di un codice della fine del sec. XIV e di una sezione risalente alla tradizione aragonese, ed è suddivisa in diverse sezioni: Dante (e attr.), Petrarca (e attr.), Antonio da Ferrara, Ricciardo conte di Battifolle; di Fazio degli Uberti, Bruzzo Visconti, Giovanni Boccaccio, Sennuccio del Bene, Folgore da S. Gimignano (e Cenne della Chitarra), Bindo Bonichi, Lapo Gianni (attr.), Giannozzo Sacchetti, Pier delle Vigne, Gano di Lapo da Colle e molti altri. Vengono assegnate al Correggiaio le ballate:

*Mille merzé, o donna, o mio sostegno* (c. 766r);

*Deh, che faranno gli occhi miei lontani* (c. 772r).

Continene, infine, il sonetto caudato *E' non fu mai fanciul vago di lucciola*, attribuito a Giovanni di Lambertuccio Frescobaldi.

Bibliografia: BARBI 1915, 563-509; PANVINI 1953, 9, 40-41, 71, 113, 117-118; DE ROBERTIS *Cens* 1965, 445-448; PASQUINI 1965, LXVI; BALDUINO 1971, 69; BELLUCCI 1972, XXV, LXXIII, LXXXV-XCI, XCVIII, CXXVI, CXXIX, CXLII-CXLV, CXLVII-CXLVIII, CLIII-CLIV, CLIX-CLX, CLXV-CLXVI, CLXIX, CLXXV-CLXXVI, CLXXXVI; DE ROBERTIS 2002, I, 742-745; PICCINI 2004 LXXV-LXXVI; LORENZI 2013, 112-113.

16.

V: ms. Urbinate latino 697.

Cartaceo, mm. 285 × 218, della seconda metà del XIV sec., in scrittura cancelleresca, di una sola mano. La prima carta non è numerata, quindi segue una numerazione da I a 108. A causa di un errore nella collocazione dei fogli, la disposizione dei testi non risulta ordinata. Il codice contiene l'*Acerba* (cc. 1-47v), che si interrompe per lasciare spazio a una serie di rime volgari, per poi riprendere da cc. 92r fino alla c. 107v. La parte restante del libro v è contenuta nelle cc. 74r-80v. L'ordinamento della prima parte del codice doveva essere: I-47 + 92-108 + 74-80. Alla c. 48r è trascritta la corrispondenza poetica tra Giovanni Quirini e Matteo Mezzovillani a proposito dell'*Acerba*. Seguono altre rime, una favola in prosa, sentenze e precetti religiosi e una serie compatta di rime volgari di argomento religioso, per lo più adespote. Tramanda rime di Giovanni Quirini, Antonio da Firenze, Antonio da Ferrara, Lancillotto Anguissola, Rustico Barbuto.

Conserva, adespoto, il sonetto assegnato nel codice Riccardiano 1103 a Matteo Correggiaio *Dimi, Fortuna, tu che regi el mondo* (c. 68r); *O soma Providenzia, che governi*, più altri sonetti adespoti, che Lamma assegna a Matteo Correggiaio.

Alla c. 70r si trova il sonetto *Sofia crudel in segno di vittoria*. Infine, le cc. 70v-71v recano i sonetti di corrispondenza tra Matteo Correggiaio e Antonio da Tempo:

*Matheo ad Antonio di Tenpo. Tanto disio per più saper mi cingo*  
*Anthonio a Mathio. Temendo del disio tuo chor in ciancie*  
*Anthonio di Tenpo a Mateo. Un dubio che mia mente spesso vargha*  
*Matheo ad Anthonio. Vostra dimanda è troppo forte charga*  
*Mathio Coregiaio adversum Antonio di Tenpo.*

## NOTA AL TESTO

Bibliografia: FANTUZZI 1788, 13-14; MORPURGO 1881, 142-66; LAZZARINI 1887, 77-84; STORNAJOLO 1912, 198-203; ROSARIO 1916, 19; BARBI-PERNICONE 1940, 83-84; BELLUCCI 1972, XXV; CORSI 1969, 27; BRUGNOLO 1976, 391-92, 431-36; descrizione dettagliata in DUSO 1999, 566-67; ampia bibliografia in DUSO 2002, XXX-XXI; PSS, II, 2008, CIX; LORENZI 2013, 118.

### VENEZIA, BIBLIOTECA GIUSTINIAN RECANATI

#### 17.

**Vgr:** cl. II cod. CXXI.

Cartaceo, sec. XVIII, mm. 270 × 190; II (ant.) + 98 + II' (ant.); cartulazione moderna a lapis. Scrittura corsiva di un'unica mano, a tutta pagina. Legatura orig. in pergamena. Sul dorso si legge: in alto «LAUD. | DI LEON. | GIUSTIN.»; in basso «Ms. | n. 168». Segnatura della Biblioteca Giustiniani Recanati sulla controguardia anteriore: «B.3», «Classe II. | Cod. CXXI». Il codice è copia del ms. Hamilton 348 della Deutsche Staatsbibliothek di Berlino; in una nota a c. 1r si legge: «LAUDI/di/Leonardo Giustiniano/Tratto da un Codice a/penna cartaceo in 4°/del secolo XV/presso il/Pre Gio: degli Agostini/Bibliotec. alla Vigna/di Venezia». Il ms. riporta il sonetto *O summa sapientia che governi*, alla c. 73r-v.

Bibliografia: LUISI 1983, 38-40; ANDREOSE 2009, 30.

### VENEZIA, BIBLIOTECA NAZIONALE MARCIANA

#### 18.

**Vm:** ms. Cl. It. IX, 182 (=6284), provenienza ex Biblioteca di S. Mattia di Murano, n. 40.

Cartaceo, mm 270 × 210 del sec. XV (1475-1477); cc. VI + 304, di cui una bianca di guardia all'inizio e 5 segnate nell'ordine A, F, B, C, E; seguono una carta non numerata tra le cc. 295-296 che doveva essere inserita tra le cc. 230-231 poiché contiene la parte finale della lauda iacoponica trascritta a inizio di c. 230v. Scrittura umanistica, «tendente al corsivo» secondo le indagini di Francesco Liusi; testi poetici riportati di seguito a mo' di prosa con distinzione delle maiuscole all'inizio di verso e delle stanze. Numerazione originale delle carte, titoli e rubriche in rosso. Conserva la legatura originaria con asticelle di

legno ricoperte di pelle rossa. Provenienza S. Mattia di Murano, dove era registrato sotto il n. 40. Il codice è autografo di un Fra Mauro, che l'antico inventario della marciana identifica con Mauro Lapi. Il codice è corredato da indici e da rinvii che consentono di collocare la redazione del codice nel biennio 1475-1477 nel convento di S. Mattia di Murano. Contiene laudi religiose, con una sezione iacoponica che termina a c. 104v seguita da una sezione miscellanea di «Laude di diversi» (precedute da una tavola alle cc. 104v-105r) che termina a c. 275r. La sezione miscellanea contiene complessivamente 277 testi laudistici, alcuni dei quali incompleti, preceduti da rubriche spesso contenenti indicazioni dell'autore. Nella sezione dedicata alle laude di Giustinian si trova alla c. 152v il sonetto *O somma sapientia che gouerni*, attribuito allo stesso Giustinian.

Bibliografia: MOSCHETTI 1888, 43-51; FEIST 1889, 115-185; FRATI I (1917), 441-480; II (1918), 185-207 e 325-343, III (1919), 62-94; B. BRUGNOLI 1914, XCIII; SCARDIN 1939, 84; AGENO 1939, 105-146; SCARDIN 1943, 109-137; descrizione dettagliata in LUISI 1983, 53-69.

## 1.2 Le stampe

### Vpr:

*Incomenciano le devotissime et sanctissime Laude le quale compose el nobele et magnifico Messere Leonardo Iustiniano, Venezia, Bartholomeus Cremonensis, 1474.*

Si tratta dell'*Editio princeps* delle Laude di Leonardo Giustinian. A c. c1r si trova il sonetto *O sum(m)a sapientia che gouerni*. Ad essa si rifanno tutte le ristampe successive del 1490 e 1506. Tavola ed esame delle laudi giustiniane che la stampa e le successive edizioni presentano sono in LUISI 1983, pp. 81-86.

[L'esemplare visionato è conservato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli].

### RistVpr<sup>2</sup>:

*Incominciano le devotissime et sanctissime laude composte per el nobile & magnifico misser Leonardo iustiniano, Impressum uenetiis per Dionisium Bertochum, 1490.*

L'edizione riproduce le laude contenute nell'*editio princeps*. A c. b3r si trova il sonetto *O summa sapientia*.

[L'esemplare della Biblioteca Palatina di Parma è consultabile *on line*: *ISTC*].

### RistVpr<sup>3</sup>:

*Incominciano le laude devotissime et sanctissime, composte per el nobile & magnifico messere Leonardo iustiniano, Venezia, Bernardino veneti di Fidali, XV Marzo 1506.*

Riproduce il sonetto *O summa sapientia*; altra ristampa dell'*editio princeps* del 1474.

[Esemplare visionato presso la Biblioteca Nazionale di Napoli. Bibliografia reperibile *on line* all'indirizzo del *database EDIT16*].

### Lami:

G. LAMI, *Catalogus codicum manuscriptorum qui in Bibliotheca Riccardiana Florentiae adservantur: in quo multa opuscula anecdota in lucem passim proferuntur et plura ad historiam litterariam locupletandam inlustrandamque*

*idonea, antea ignota exhibentur*, Liburni, ex Typographio Antonii Sanctinii et Sociorum, MDCCLVI.

Contiene a p. 280 l'edizione, fondata su Fr<sup>2</sup>, del sonetto *O Soma Provedenza che gouerni* e di *E' non fu mai fanciul vago di lucciola*, nel codice attribuito a Matteo Correggiaio.

Zambrini:

F. ZAMBRINI, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, indicate e descritte da Francesco Zambrini, Bologna, Tipi Fava e Garagnani, 1866.

Pubblica a p. 285 la ballata inedita *Mille mercede, o donna, o mio sostegno*, tratta da B.

Sarteschi:

E. SARTESCHI, *Poesie minori del XIV*, raccolte e collazionate sopra i migliori codici, Bologna, 1867 (ristampa fotomeccanica, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968).

Edizione di due delle quattro canzoni attribuite in S a Matteo:

*Udirò tuttavia senza dir nulla?*, p. 91;

*Gentil madonna, mia speranza cara*, p. 97.

CB:

G. CARDUCCI, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali dei secoli XIII e XIV*, Pisa, Nistri, 1871.

Carducci pubblica alle pp. 345-46 le ballate *Mille merzé, o donna, o mio sostegno* e *A 'namorarmi in te ben fu' matt'io*.

Morpurgo:

S. MORPURGO, *Rime inedite di Giovanni Quirini ed Antonio da Tempo*, in «Archivio storico per Trieste, l'Istria ed il Trentino», I (1881), pp. 159-161.

Morpurgo pubblica la corrispondenza poetica tra Matteo Correggiaio e Antonio da Tempo trasmessa da V.

Biadene:

L. BIADENE, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, in SFR, IV 1889, 1-234.



Biadene pubblica i sonetti *Cristo figliuol di Dio qua giù discese* (p. 170) e *Tanto disio, per più saper, mi cingo* (p. 171) in corrispondenza con Antonio da Tempo; testo secondo l'edizione di Salomone Morpurgo.

ALI:

G. CARDUCCI, *Antica lirica italiana (Canzonette, canzoni, sonetti dei secc. XIII-XIV)*, Firenze, 1907.

L'antologia della lirica italiana curata da Carducci contiene la canzone *Gentil madonna, mia speranza cara* e il sonetto *Falcon vollar sopra rivere a guazo*.

Roediger:

F. ROEDIGER, *Due epistole poetiche di Matteo Correggiaio in ternari trilingui*, in «Rivista critica della letteratura italiana», V (1888), pp. 122-25.

Si tratta della prima edizione dei ternari trilingui, sulla quale si basa l'edizione Lamma del 1891.

Lamma:

E. LAMMA, *Le rime di Matteo Correggiari*, Bologna, 1891 (ristampa fotomeccanica Bologna, 1969, dalla quale si cita).

Edizione comprende un *corpus* di 20 rime<sup>61</sup> e un'appendice in cui si pubblicano le due epistole metriche secondo la lezione stabilita da Roediger:

1. *A 'namorarmi in te ben fu' matt'io*, ballata; testo basato su Fr;
2. *Chi ha bon tacer da porta vien cridando*, sonetto adespoto tradito da V;
3. *Cristo figliuol di Dio qua giù discese*, da V;
4. *Deh, che faranno gli occhi miei lontani*, ballata tratta da Vch;
5. *Dime, fortuna, tu che regi il mondo*, testo basato su Fr<sup>2</sup> V;
6. *Donna mercé, dona mercé, mercede!*, sonetto adespoto tratto da V;
7. *Donna mercé, Di che mercé mi chieri?*, sonetto tratto da U e dal ms. Vaticano Latino 3793;
8. *E' non fu mai fanciul vago di lucciola*, testo basato su Fr<sup>2</sup>, Fl<sup>3</sup>, Vch;

---

<sup>61</sup> L'elenco dei capoversi che segue è tratto da LAMMA, LIV-LVI, rispetto al quale non sono state operate modifiche alla lezione stabilita dal curatore.

#### NOTA AL TESTO

9. *Falcon volar sopra riviére a guazo*, sonetto; mss. Fl<sup>3</sup> Fr<sup>2</sup>;
10. *Gentil Madonna, mia speranza cara*, canzone tratta da S;
11. *El grave carico della soma trista*, testo basato su S e ms. Ambr.  
E 56 sup., che attribuisce la canzone ad Antonio da Ferrara;
12. *In cui si trova disio e piacere*, sonetto adespoto tradito da V;
13. *Mille merzé, o donna, o mio sostegno*, ballata tratta da Bu e Fl<sup>3</sup>;
14. *O somma iustizia ora ti move*, sonetto adespoto di V;
15. *O somma provvidenza, che governi*, sonetto; testo basato su Fr<sup>2</sup>  
V;
16. *Per ciò che il bene e il mal morir dipende*, da S, Fl<sup>3</sup> e Ambr. E  
56 sup. (gli ultimi due testimoni danno la canzone a Maestro  
Antonio da Ferrara);
17. *Se dirò tuttavia senza dir nulla*, canzone; edizione fondata su S;
18. *Sofia crudel in segno di victoria*, sonetto tratto da V;
19. *Tanto disio per più saper mi cingo*, sonetto tratto da V;
20. *Vostra dimanda è troppo forte charga*, sonetto tratto da V.

Mazzoni:

G. MAZZONI, *Su alcune rime extravaganti di Dante. II.*, in *Almae luces malae cruces*. Studi danteschi, Bologna, Zanichelli, 1941.

A p. 381 Mazzoni pubblica il sonetto *Falcon vollar*.

Sapegno:

N. SAPEGNO, *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

Sapegno accoglie nell'antologia *Mille merzé, o donna, o mio sostegno* (p. 58), *Deh, che faranno gli occhi miei lontani* (p. 59), *Gentil Madonna, mia speranza cara* (p. 60), il sonetto *Falcon vollar sopra riviére a guazzo* (p. 66) e il sonetto *E' non fu mai fanciul vago di lucciola* (p. 65); in altra sezione il sonetto *Dimi, Fortuna* (p. 433).

Muscetta-Rivalta:

C. MUSCETTA e P. RIVALTA (a cura di), *Poesia del Duecento e del Trecento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1956.

Vengono pubblicate le seguenti rime: *Gentil madonna, mia speranza cara* (p. 563); *Falcon vollar sopra riviére a guazzo* (p. 568).

Corsi:

G. CORSI, *Rimatori del Trecento*, Torino, Utet, 1969.

Quella di Corsi è l'attuale edizione di riferimento delle rime di Matteo Correggiaio. I testi accolti nel *corpus* sono i seguenti:

- 1 *Gentil madonna, mia speranza cara*
- 2 *O soma Providenza, che governi*
- 3 *Falcon vollar sopra rivere a guazo*
- 4 *Dime, Fortuna, tu che regi el mondo*
- 5 *Deh, che faranno gli occhi miei lontani*
- 6 *Mille merzé, o donna, o mio sostegno*
- 7 *A 'namorarmi in te ben fu' matti'io.*

Cudini:

*Poesia italiana: il Trecento*, con note e commento a cura di Piero Cudini, Milano, Garzanti, 1978.

Cudini pubblica tra le pp. 25-30 la canzone *Gentil madonna, mia speranza cara*, e le ballate *Mille merzé, o donna, o mio sostegno*, *A 'namorarmi in te ben fu' matti'io*.

Luisi:

FRANCESCO LUISI, *Laudario giustiniano*, I. Edizione comparata con note critiche del ritrovato laudario ms. 40 ex Biblioteca dei Padri somaschi della Salute di Venezia attribuito a Leonardo Giustinian, Venezia, Fondazione Levi, 1983, II voll.

L'edizione riproduce il sonetto *O soma Provedenza, che governi*, con incipit *O somma Sapientia, che governi*, sul fondamento di Vpr; in nota le varianti di H e Vm.

Fiori:

ALESSANDRA FIORI, *Alcune rime dei secoli XIV e XV presso l'Archivio di Stato di Bologna*, in «Studi e problemi di critica testuale», a. XLV 1992, pp. 47-58.

Alessandra Fiori pubblica a p. 57 del suo studio la ballata inedita *Donna, la gram vertude*, trascritta in un registro di accuse bolognese.

Orlando:

#### NOTA AL TESTO

S. ORLANDO, *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, Bologna, 2005, pp. 212-213.

Orlando pubblica la ballata *Donna, la gram vertude*, scoperta da Alessandra Fiori.

Frezza:

R. FREZZA, *I ternari trilingui di Matteo Correggiaio. Nuova edizione e commento*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca: Atti del Convegno Monselice-Padova*, a cura di F. Brugnolo, Z. L. Verlato, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 301-42.

Nuova edizione critica e commentata, dopo quella di Roediger riprodotta da Lamma, dei ternari trilingui.

LirIo:

*Corpus della Lirica Italiana delle Origini su cd-rom. i. Dagli inizi al 1337*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011.

Contiene l'edizione digitale a cura di G. Bonura di *Vostra dimanda à troppo forte carga*, uno dei tre sonetti di Matteo Correggiaio inviati ad Antonio da Tempo.

RIALFrL:

*Repertorio informatizzato dell'antica letteratura franco-italiana*. Progetto diretto da F. Gambino nell'ambito dell'attività del Dipartimento degli Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova, [www.rialfri.eu](http://www.rialfri.eu).

Il repertorio contiene l'edizione Frezza dei ternari di Matteo Correggiaio.

1.3 *Prospetto dei codici in ordine di sigla*

**Ba:** Bologna, Archivio di Stato, coll. Comune, Curia del Podestà, Giudici ad maleficia, busta 44/b (antica numerazione 453).

**Bu:** Bologna, Biblioteca Universitaria, ms. 177 (III).

**H:** Berlino, Staatsbibliothek, ms. Hamilton 348, ex Biblioteca di S. Francesco della Vigna.

**Fl:** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Pluteo 53.35.

**Fl<sup>2</sup>:** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham Appendice Dantesca 7.

**Fl<sup>3</sup>:** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Conventi soppressi, 122 (SS. Annunziata 1687).

**Fl<sup>4</sup>:** Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Rediano 184 (già 151).

**Fr:** Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1100 (O. II. 12).

**Fr<sup>2</sup>:** Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 1103 (O. II. IO).

**P:** Parigi, BNF, n.a. lat. 1745.

**Pa:** Perugia, Biblioteca Comunale Augusta, C 43.

**Pu:** Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 541.

**S:** Siena, Biblioteca Comunale degli Intronati, ms. I IX 18, provenienza legato marchese Leopoldo Ferroni.

**U:** Udine, Biblioteca Comunale, ms. 10 (già 42; dono degli eredi di Tommaso Ottelio).

**V:** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Urbinate latino 697.

**Vch:** Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, ms. Chigiano L. IV. 131 (già 580, già 2323).

**Vgr:** Venezia, Biblioteca Giustinian Recanati, cl. II CCI.

**Vm:** Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, ms. Cl, It. IX 182 (=6284), ex Biblioteca di S. Mattia di Murano, n. 40.

#### 1.4 *Prospetto delle stampe in ordine di sigla*

ALI: G. Carducci, *Antica lirica italiana (Canzonette, canzoni, sonetti dei secc. XIII-XIV)*, Firenze, 1907.

Biadene: L. Biadene, *Morfologia del sonetto nei secoli XIII e XIV*, in «Studi di Filologia romanza», IV 1889, 1-234.

CB: *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali dei secoli XIII e XIV*, Pisa, Nistri, 1871.

Corsi: G. Corsi, *Rimatori del Trecento*, Torino, Utet, 1969.

Cudini: P. Cudini, *Poesia italiana: il Trecento*, con note e commento a cura di Piero Cudini, Milano, Garzanti, 1978.

Fiori: Alessandra Fiori, *Alcune rime dei secoli XIV e XV presso l'Archivio di Stato di Bologna*, in «Studi e problemi di critica testuale», a. XLV 1992, pp. 47-58.

Frezza: R. Frezza, *I ternari trilingui di Matteo Correggiaio. Nuova edizione e commento*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca: Atti del Convegno Monselice-Padova*, a cura di F. Brugnolo, Z. L. Verlato, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 301-42.

Lami: G. Lami, *Catalogus codicum manuscriptorum qui in Bibliotheca Riccardiana Florentiae adservantur: in quo multa opuscula anecdota in lucem passim proferuntur et plura ad historiam litterariam locupletandam inlustrandamque idonea, antea ignota exhibentur*, Liburni, ex Typographio Antonii Sanctinii et Sociorum, MDCCLVI.

Lamma: E. Lamma, *Le rime di Metteo Correggiari*, Bologna, 1891 (ristampa fotomeccanica Bologna, 1969, dalla quale si cita).

LirIo: *Corpus della Lirica Italiana delle Origini su cd-rom. i. Dagli inizi al 1337*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011.

Luisi: Francesco Luisi, *Laudario giustiniano, I. Edizione comparata con note critiche del ritrovato laudario ms. 40 ex Biblioteca dei Padri somaschi*

- della Salute di Venezia attribuito a Leonardo Giustinian*, Venezia, Fondazione Levi, 1983, II voll.
- Mazzoni: G. Mazzoni, *Su alcune rime extravaganti di Dante*. II., in *Almae lucas malae cruces*. Studi danteschi, Bologna, Zanichelli, 1941.
- Morpurgo: S. Morpurgo, *Rime inedite di Giovanni Quirini ed Antonio da Tempo*, in «Archivio storico per Trieste, l'Istria ed il Trentino», I (1881), pp. 159-161.
- Muscetta-Rivalta: C. Muscetta e P. Rivalta (a cura di), *Poesia del Duecento e del Trecento*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1956.
- Orlando: S. Orlando, *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, Bologna, 2005, pp. 212-213.
- RIALFrL: *Repertorio informatizzato dell'antica letteratura franco-italiana*. Progetto diretto da F. Gambino nell'ambito dell'attività del Dipartimento degli Studi Linguistici e Letterari dell'Università degli Studi di Padova, [www.rialfri.eu](http://www.rialfri.eu).
- RistVpr<sup>2</sup>: *Laude devotissime e sanctissime di Misser Leonardo Iustinian*, Venezia, Dionysius Bertochus, 1490;
- RistVpr<sup>3</sup>: *Laude devotissime et sanctissime*, Venezia, Bernardin Venezian di Vidal, 1506.
- Roediger: F. Roediger, *Due epistole poetiche di Matteo Correggiaio in ternari trilingui*, in «Rivista critica della letteratura italiana», V (1888), pp. 122-25.
- Sapegno: N. Sapegno, *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciard, 1952.
- Sarteschi: E. Sarteschi, *Poesie minori del XIV*, raccolte e collazionate sopra i migliori codici, Bologna, 1867 (ristampa fotomeccanica, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968).
- Vpr**: *Incomenciano le devotissime et sanctissime Laude le quale compose el nobele et magnifico Messere Leonardo Iustiniano*, Venezia, Bartholomeus Cremonensis, 1474.
- Zambrini: F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, indicate e descritte da Francesco Zambrini, Bologna, Tipi Fava e Garagnani, 1866.

## 2. Consistenza del corpus e questioni attributive

Nell'unica edizione integrale delle rime del poeta, il curatore Ernesto Lamma attribuisce a Matteo un *corpus* di tre ballate, quattro canzoni, tredici sonetti e due ternari trilingui. I limiti dell'edizione Lamma del 1891 furono subito da più parti denunciati; vengono in modo particolare discussi i metodi seguiti dal Lamma sia nell'attribuzione delle rime che nella restituzione poco rigorosa dei testi. Poco persuasiva in sede metodologica appare infatti la scelta di dare al Correggiaio i testi adespoti di V contigui ai sonetti attribuiti in rubrica, né convincono le immotivate decisioni di attribuire un credito eccessivo a testimoni come S e come U, entrambi del XV secolo, che assegnano a Matteo rime che sono altrove attribuite concordemente ad altri rimatori: il caso più eclatante è costituito da *Donna mercé, di che mercé mi chieri*, che U dà a Matteo contro la testimonianza del codice Vaticano Latino 3793, che l'assegna invece a Monaldo da Soffena<sup>62</sup>.

Risale al 1965 lo studio della tradizione delle rime di Matteo da parte di Achille Tartaro che, dopo un attento e rigoroso vaglio delle fonti manoscritte, propone la ridefinizione del *corpus* attribuibile al poeta sulla base delle sole rime per le quali la paternità al Correggiaio va assegnata, per così dire, per esclusione. Al di là delle due epistole metriche in ternari trilingui, Tartaro circoscrive il numero delle rime eliminando tutti i sonetti adespoti di V e le canzoni trasmesse da S la cui paternità va attribuita ad Antonio da Ferrara e a Gano di Lapo da Colle. Quello che segue è l'elenco dei componimenti proposto da Tartaro:

- 1 *A 'namorarmi in te ben fu' matt'io* (ballata minore)
- 2 *Deh, che faranno gli occhi miei lontani* (ballata minore)
- 3 *Madonna, speme mia, belleça cara* (canzone)

---

<sup>62</sup> Cfr. MORPURGO 1929, c. 294: «attribuisce al Correggiaio il son. Il pur sapendo che si trova col nome di Monaldo da Sofena nel Vatic. 3793, scritto quando Matteo poteva essere appena nato; chiama ripetutamente il notissimo Laur. Rediano 184, 'S. Annunziata 151 e 154', e così raddoppiatolo, osserva che 'la lezione dei due laurenziani è simigliantissima'. Allo stesso modo è curato il testo: notiamo per es. nella ball. Il ripetuto malamente il verso 6° nell'undicesima sede, e tralasciato perciò l'11°; nel sonetto VIII stampati contro senso i versi, perché nel Vaticano-Urbinate sono disposti su doppia colonna, e l'editore meravigliarsi avendoli trovati in altro ms. 'con una collocazione assai differente', ossia con l'unica ragionevole!».



4 Sonetti di corrispondenza con Antonio da Tempo: *Tanto disio, per più saper, mi cingo; Vostra dimanda à tropo forte carga; Cristo figliuol de Dio qua giù discese*

5 *Dimi, Fortuna, tu che regi el mondo* (sonetto)

6 *Mille merzé, o donna, o mio sostegno* (ballata minore)

7 *Falcon vollar sopra rivere a guazzo* (sonetto)

8 *O soma Provedenza, che governi* (sonetto)

9 *Sofia crudel in segno di victoria* (sonetto).

Il *corpus* delle rime di Matteo Correggiaio incluso nella presente edizione riproduce quello indicato da Tartaro, accolto poi in parte nell'antologia di Giuseppe Corsi (CORSI 1969, 141-154), con l'aggiunta della ballata *Donna, la gram vertute* scoperta da Fiori. Di questi componimenti viene allestita una nuova edizione critica, insieme a quella dei cinque sonetti di corrispondenza tra Correggiaio e Antonio da Tempo (non inclusi nella raccolta di Corsi); le epistole metriche in ternari trilingui sono proposte secondo la recente edizione di riferimento stabilita da Roberta Frezza. Rispetto all'edizione Corsi si segnala inoltre l'aggiunta di una sezione denominata «Rime di dubbia attribuzione», che contiene i componimenti trāditi, in attestazione unica, da V e da Pu e il sonetto *E' non fu mai fanciul vago di lucciola*, assegnato al Correggiaio da Fr<sup>2</sup>.

Al quadro testimoniale delineato da Tartaro bisognerà aggiungere poco altro: come si è già accennato, sulla base dell'eccessiva fiducia riposta nel tardo ms. 10 della Biblioteca Comunale di Udine (siglato U nella presente edizione) Lamma assegna a Correggiaio il sonetto *Donna mercé – Di che mercé mi cheri?* (LAMMA 1891, 25), che invece il codice Vaticano Latino 3793 assegna a Monaldo di Soffena. Non altrettanto facilmente è possibile escludere dal *corpus* tre delle quattro canzoni che il ms. I IX 18 della Biblioteca Comunale di Siena (S) dà al Correggiaio:

*El grave carico della soma trista*<sup>63</sup> è attribuita ad Antonio da Ferrara dal codice Ambrosiano E 56 sup. alle cc. 38v-39v. Il medesimo Ambrosiano (cc. 39v-40v) e il ms. Laurenziano Conventi Soppressi 122 (cc. 93r-94r) assegnano ad Antonio da Ferrara *Però ch'el bene e 'l mal morir dipende*, ossia la terza canzone che S attribuisce isolatamente a Matteo. Il problema posto dalla divergenza attributiva non sembra essere adeguatamente risolto da Laura

<sup>63</sup> La canzone è edita criticamente da BELLUCCI 1972, 83-85 e da MANETTI 2000, 284-287 sul fondamento del codice Ambrosiano E 56 sup. e del codice I IX 18 della Biblioteca degli Intronati di Siena.

Bellucci, che nell'edizione delle rime di Antonio da Ferrara accoglie nel *corpus* le due canzoni per le quali mancano però singole classificazioni dei testimoni<sup>64</sup>. La nuova edizione critica delle rime di Antonio Beccari allestita da Roberta Manetti<sup>65</sup>, prodotta su richiesta dell'Opera del Vocabolario italiano, ha consentito di fugare i dubbi dovuti alla divergenza attributiva, mostrando come S sia, tra i testimoni delle canzoni, il più scorretto in quanto a lezione, nonché in genere infido sul versante delle attribuzioni.

Altrettanto isolata resta l'attribuzione a Matteo per la canzone *Udirò tuttavia senza dir nulla?* (c. 89r-91r): la canzone sui sette peccati capitali è veicolata da quindici testimoni<sup>66</sup>, sette dei quali la attribuiscono a Gano di Lapo da Colle, mentre il resto della tradizione la tramanda in forma adespota.

Si segnala infine che nella sezione dell'Appendice trova posto il sonetto *Sofia crudel in segno di victoria* pubblicato da Lamma (alla p. 40) sulla base della testimonianza di V (c. 70v) che però restituisce il sonetto in uno stato che rende privo di senso il suo contenuto; l'Appendice contiene inoltre un'edizione sinottica diplomatico-interpretativa della canzone di Matteo secondo le redazioni di P e di S, affinché si possa più agevolmente ricostruire il ragionamento posto a base delle scelte editoriali per la restituzione del testo proposta in questa sede. Chiude la sezione la redazione del sonetto *O soma Provedenza, che governi* (con *incipit O somma Sapienza, che governi*, secondo l'edizione di Luisi) veicolata dai testimoni che assegnano il componimento a Leonardo Giustinian.

---

<sup>64</sup> Queste le osservazioni di Balduino a proposito dei criteri seguiti nell'edizione Bellucci: «sarebbe stato assai più ragionevole rinunciare alla disperata impresa di ricostruire un albero genealogico onnicomprensivo e puntare invece decisamente [...] su classificazioni distinte e sistematiche delle testimonianze volta a volta superstiti per ognuno dei componimenti del Beccari [...]» (BALDUINO 1968, 528).

<sup>65</sup> L'edizione curata da Roberta Manetti include solo i componimenti del Beccari tramandati da un numero circoscritto di testimoni (fino a un massimo di tre). La tradizione è, per entrambi i testi, riconducibile ad archetipo. Cfr. MANETTI 2000, 284-287 e 313-317.

<sup>66</sup> Per l'elenco delle testimonianze manoscritte si veda FLAMINI 1891, 508 e 760; per l'edizione della canzone (con apparato) e la relativa discussione testuale e attributiva: FRATI 1893, 201-207.

### 3. La tradizione

#### 3.1 *Connotati della tradizione*

La tradizione delle rime di Matteo Correggiaio è estremamente disarticolata, essendo affidata a un numero assai circoscritto di testimonianze che trasmettono le rime per gran parte in attestazione unica: i ternari trilingui sono monotestimoniati, così pure la corrispondenza poetica con Antonio da Tempo e tutte le ballate del *corpus*, con la sola eccezione di *Mille merzé, o donna, o mio sostegno*, trasmessa da tre testimoni; appena percepibile è la fortuna dell'unica canzone ascrivibile con certezza al poeta, *Madonna, speme mia, belleça cara*, veicolata da P e da S: in P, vergato intorno alla metà del XIV secolo, la mano b, probabilmente di area mediana, trascrive adespota la canzone in una versione più lunga (con vistose difformità, a partire dall'*incipit*: *Madon(n)a spome mia belleça cara*) da quella del testo tràdito dal più tardo S, trascritto nel 1410 in Veneto. I testimoni differiscono fra loro anche per numero e ordine delle stanze: manca in S la IV stanza di P, alla fine della quale si trova trascritto il distico finale di S IV (P: v); le stanze sono poi invertite dopo la VI di P (S: v).

Caso a sé è costituito dalla tradizione del sonetto *O soma Provedenza, che governi*, l'unico per il quale sia possibile ipotizzare una circolazione non sporadica e occasionale: lo attribuiscono a Matteo due dei tre collettori che recano più rime del poeta, Fr<sup>2</sup> e V; il terzo, Pu, lo tramanda adespoto in una micro sezione di rime che sono ascritte a Matteo dagli altri testimoni; anche altre due raccolte miscellanee quattrocentesche, U e Pa, lo tramandano adespoto; infine, il testo risulta assegnato a Leonardo Giustinian da tre fonti delle laudi del poeta veneziano, ossia il Laudario marciano cl. It.IX.182, il ms. Hamilton 348, importante raccolta di laudi spirituali, e l'*Editio princeps* della raccolta giustiniana, stampata a Venezia nel 1474 (si escludono dal computo le ristampe della *Princeps* veneziana e l'apografo settecentesco del codice Hamilton, custodito a Venezia presso la biblioteca patrizia della famiglia Giustinian Recanati).

Una tradizione nel complesso molto frammentaria, dunque, all'interno della quale soltanto alcuni sonetti sembrano compattarsi entro circuiti di trasmissione unitaria. Il codice più completo che li trasmette è il padovano V (XIV sec. *ex.*), che reca due sezioni contigue di sonetti, buona parte dei quali è riconducibile

alla produzione di Matteo: la sezione alla c. 68r comprende, sotto la rubrica *Matio Coregiaio*, il sonetto *O soma Provedenza*, seguito da tre sonetti adespoti di cui fa parte anche *Dimi Fortuna, tu che regi el mondo*, altrove attribuito a Matteo (gli altri due, monotestimoniati, furono accolti nell'edizione Lamma delle rime di Matteo: *Chi à bon tacer da porta vien cridando; Dona, mercé, dona, mercé, mercede!*); un secondo gruppo di rime, questa volta interamente attribuito al poeta, si trova alle cc. 70v-71r, che recano in unica attestazione sia il sonetto in gran parte illeggibile *Sofia crudel in segno di victoria* sia la corrispondenza in rima con Antonio da Tempo. Manca in V il sonetto *Falcon vollar sopra rivere a guazzo*, attestato all'interno delle altre due micro-sezioni ascritte (interamente o solo in parte) al poeta: una si trova in Fr<sup>2</sup>, del XV sec. in., codice di area settentrionale (forse romagnola), che contiene rime di autori trecenteschi (il codice riporta la sezione di componimenti tutti ascritti a Matteo: *Dimi Fortuna, tu che regi el mondo, E' non fu mai fanciul vago di lucciola, Falcon vollar sopra rivere a guazzo e O soma Provedenza, che governi*); l'ultimo testimone che riunisce i sonetti di Matteo è Pu, manoscritto miscellaneo vergato a Bergamo nel 1432; la sezione che riguarda Matteo Correggiaio si trova alle cc. 17v-18r e contiene in apertura, subito dopo la rubrica, *Falcon vollar sopra rivere a guazzo*; seguono due sonetti adespoti (qui riprodotti nella sezione delle «Rime di dubbia attribuzione»: *Ciaschun che guarda in ciel non è astrollogo; Idonea cosa parmi non vollere*) e, alla c. 18r, la sequenza *O soma Provedenza che governi, Dimi Fortuna, tu che regi el mondo* (privi di attribuzione).

Si pone ora a confronto il contenuto dei collettori che riguarda Matteo, includendo nello schema anche i componimenti adespoti di V e di Pu:

V	Fr <sup>2</sup>	Pu
c. 68r: «Matio coregiaio» <i>O soma prude(n)tia che gouerni;</i> <i>Chia bontacer daporta vien</i> <i>crida(n)do</i> (adesp.); <i>Dona merce dona m(er)ce</i> <i>mercede</i> (adesp.); <i>Dimi fortuna tucheregi elmondo</i> (adesp.).	c. 125v: «Soneto di Matio Coregiaio»: <i>Dimi fortuna tucheregi il m.;</i> «Soneto di matio» <i>E nofumai fanciul uagho</i> <i>diluciola;</i> c. 126r: «soneto di Matio»: <i>Falcon volare sopra riuire a</i> <i>guazo;</i> «Soneto di Matio»: <i>O soma provedenza che gouerni;</i>	c. 17v: «S. M. corez. d. pa.»: <i>Falcon vollar sopra rivere o</i> <i>guazzo;</i> <i>Ciaschun che guarda inciel</i> <i>noneastrollogo</i> (adesp.); <i>Idonea cosa parmi no(n) vollere</i> (adesp.); c. 18r: <i>O sum(m)a prudentia che</i> <i>governi</i> (adesp.); <i>Dime fortuna tu che regil mondo</i> (adesp.).

Anzitutto, si osserva una sovrapponibilità delle sezioni soltanto parziale, riscontrabile anzitutto in V e in Pu; si noterà infatti che Pu presenta il quarto e il quinto componimento nello stesso ordine di V, ma non le rime adespote che in V sono trascritte fra i due sonetti; provengono probabilmente da altra fonte *Falcon vollar* (in V non attestato) e gli altri componimenti adespoti, che presentano però caratteristiche assai vicine a una certa maniera di comporre versi di Matteo (si tratta di sonetti, il primo dei quali su rime sdruciole, che presentano la stessa la lettera iniziale ripetuta per tutto il componimento). Queste osservazioni, non certo dirimenti, sembrano supportate dall'accertamento della lezione in sede di classificazione, da cui emergono lezioni ed errori comuni (ma, si badi, l'accertamento è condotto su porzioni di testo troppo esigue per fondare una ipotesi ricostruttiva solida) a V e a Pu. Per quanto riguarda invece la posizione di Fr<sup>2</sup> rispetto agli altri due testimoni, si noterà che la presenza delle rubriche attributive e l'ordine di successione dei componimenti sembra dar luogo a una configurazione diversa, accostabile al solo Pu, fatto peraltro che emerge dai pur scarsi dati di collazione dei sonetti che le tre sezioni condividono.

A fronte dei dati fin qui emersi, appare chiaro che bisognerà preliminarmente escludere un approccio volto a inquadrare in modo unitario una tradizione con tali caratteristiche: pertanto, è parso opportuno approntare singole *Discussioni testuali* per ciascuno dei componimenti che la tradizione assegna a Matteo Correggiaio, secondo un metodo e una prassi largamente convalidati dagli studi di filologia italiana nel campo della restituzione di rime volgari pluritestimoniate e prive di autografo.

Si è optato inoltre per una certa flessibilità nella scelta dell'assunzione dei canoni editoriali che paiono, di volta in volta, più opportuni, e di cui si renderà conto nelle singole discussioni testuali; ciò per due motivi fondamentali: il primo perché, come si accennava, appare spesso arduo procedere alla razionalizzazione dei rapporti tra i testimoni avendo a disposizione testi collazionabili che non superano la misura di due, tre sonetti al massimo (nel caso della canzone, si tratta di poco più di un centinaio di versi in comune); in secondo luogo perché il gruppo di quei pochi manoscritti che trasmettono una serie comune di rime appare, per le sole porzioni di testo collazionate, apparentabile solo dubitativamente per la presenza di errori spesso limitati a un

singolo verso, oltre che per la successione dei testi e delle rubriche non del tutto coincidenti. A fondamento dei procedimenti che hanno guidato la ricostruzione dei rapporti tra le fonti della tradizione per ciascun componimento si sceglie perciò di procedere con grande cautela nella definizione di ‘errore guida’, con la rilevante conseguenza che assai di rado si opterà per la formalizzazione dei rapporti tra i testimoni rappresentabile mediante uno *stemma codicum*; ciò in ragione del fatto che le porzioni di testo esaminate non consentono di inquadrare in maniera solida e netta i rapporti tra le fonti. Pertanto, laddove non sia possibile procedere all’identificazione di lezioni erronee dotate della necessaria solidità congiuntiva, il canone editoriale che viene privilegiato è quello dell’adozione di un testo base, assunto per evitare di incorrere nel rischio di fondare il testo critico su indebite prassi contaminatorie. Dei criteri assunti per l’adozione di un testo base si cercherà di rendere conto di volta in volta nelle *Discussioni testuali* relative a ciascun componimento.

## 4. Criteri di edizione

### 4.1 *Interventi editoriali*

Si riporta un elenco degli interventi operati rispetto alle grafie dei testimoni posti a base della restituzione formale dei testi critici:

- divisione delle parole nei casi di *scriptio continua*;
- scioglimento delle abbreviazioni e introduzione dell'interpunzione e delle maiuscole secondo l'uso moderno;
- distinzione di *u* da *v*;
- normalizzazione dell'alternanza tra minuscole e maiuscole;
- ammodernamento di *ch* in *c* davanti a vocale posteriore;
- resa della variante grafica *j* (in fine parola) in *i*;
- eliminazione della *i* superflua davanti nei gruppi *cie*, *gie*, *scie*;
- eliminazione dell'*h* iniziale, anche quando etimologica; inserimento di *h* nelle interiezioni;
- trasformazione di *n* in *m* di fronte a labiale;
- ammodernamento delle grafie *lgl* e *ngn*;
- resa di *et* e della nota tironiana con *e* davanti a consonante e con *ed* davanti a parole comincianti con *e*;
- resa delle scempie e delle geminate secondo le indicazioni dei codici;
- adozione della grafia *ài à* per la seconda e terza persona singolare del verbo avere, *sè* per la seconda persona singolare del verbo essere, *sie* per la seconda singolare del congiuntivo presente di essere;
- indicazione dei raddoppiamenti fonosintattici secondo le indicazioni dei manoscritti; segnalazione del raddoppiamento con il punto in alto solo nei casi di assimilazione di liquida o nasale alla consonante seguente;
- resa delle affricate dentali sorde e sonore secondo le indicazioni dei testimoni.

La fisionomia della tradizione impone all'editore quale discrimine per la scelta del testimone da porre a base della restituzione formale una certa duttilità nell'adozione di soluzioni che di volta in volta appaiono più opportune. Dove possibile, ci si attiene ai testimoni di area settentrionale che appaiono più corretti. Per la canzone ci si affida a P, codice della metà del XIV secolo; del

testimone si conservano tutti i tratti fonomorfologicamente rilevanti, intervenendo sulle grafie del codice solo per i seguenti casi:

*cha, chu* > *ca, cu*

*cie, gie* > *ce, ge*

*ct* > *tt*

*j* > *i*

*lgl* > *gli*

*ngn* > *gn*.

Per i due sonetti pluritestimoniati (*O soma Provedenza, che governi; Dimi, Fortuna, tu che regi el mondo*) si ricorre, quando possibile, alla veste formale di V, codice veneto ancora trecentesco; per il sonetto *Falcon vollar sopra rivere a guazzo*, veicolato da Fr<sup>2</sup>, Fl<sup>3</sup> e da Pu, ci si affida al settentrionale Pu; infine, per la ballata *Mille merzé, o donna, o mio sostegno*, trasmessa dai testimoni Bu, Vch e da Fl<sup>4</sup>, la preferenza è accordata al più antico e corretto Fl<sup>4</sup>. Di necessità poi si è optato per un criterio di maggiore conservatività per le rime veicolate in attestazione unica da testimoni settentrionali. In particolare, per la ballata *Donna, la gram vertute* (per la quale si dispone già di un'edizione rigorosamente conservativa curata da Orlando), trascritta in un registro di Accuse bolognese (a. 1321) da mano probabilmente diversa da quella che ha vergato l'atto (cfr. ORLANDO 2005, 212), si opterà per l'ammodernamento di tratti grafici e grafico-fonetici soltanto in presenza di particolarità grafiche di tipo denotativo, di cui si renderà conto in apparato; si conserva, in quanto particolarità padana, il passaggio da *-n* a *-m* in *gram*<sup>67</sup>. Allo stesso modo per i sonetti di corrispondenza con Antonio da Tempo, si conservano tutte le particolarità grafiche di V che potrebbero avere valore connotativo; pertanto si lasciano inalterati i seguenti tratti:

- resa delle affricate dentali con il grafema (ç) o con (ti) secondo le indicazioni del codice;
- geminazioni e scempiamenti.

Nella resa grafica dei ternari, si è optato, sulla scorta di Frezza, per la conservazione di tutti le particolarità grafiche dei testi, il primo dei quali è conservato in una copia molto vicina alla sua data di composizione:

---

<sup>67</sup> Cfr. BRUGNOLO 1977, 201: «il fatto, che non va attribuito a cause di fonetica sintattica [...] è genericamente padano e ha riscontro in moltissimi testi, particolarmente veneti ed emiliani, fino a tutto il Quattrocento».



- resa delle affricate dentali con il grafema (ç) o con (z) secondo le indicazioni dei codici;
- resa di /z/ con (x), in alternanza con (s);
- geminazioni e scempiamenti secondo le indicazioni dei testimoni;
- conservazione della grafia (y);
- conservazione di (ch) anche davanti a vocale posteriore.

L'apparato critico registra:

- Per i componimenti ad attestazione unica: tutti gli errori del manoscritto insieme a tutte le varianti grafiche o grafico-fonetiche eventualmente rifiutate; inoltre, rende conto di tutti gli emendamenti dei precedenti editori accolti a testo, seguiti dall'indicazione del nome del curatore.

- Per i componimenti ad attestazione plurima: tutte le lezioni divergenti da quella accolta a testo, a eccezione di varianti meramente grafiche o grafico-fonetiche.

L'apparato, infine, ha di norma forma negativa, riporta quindi solo le lezioni non accolte a testo; l'unica eccezione è l'apparato positivo del sonetto *O soma Provedenza*. Le integrazioni di singole lettere o di intere parole sono segnalate nel testo critico con parentesi quadre. I casi di omografia sono stati distinti mediante l'uso dei seguenti segni diacritici: *di* (prep.) | *dì* ('giorno') | *dì'* (imperativo di 'dire').

#### 4.2 *Ordinamento delle rime*

Una tradizione così frammentaria e disarticolata come quella delle rime di Matteo Correggiaio impone come unica possibile scelta l'adozione di un criterio puramente metrico per l'ordinamento del *corpus* delle rime. I tre collettori antologici che includono il gruppo di sonetti pluritestimoniati attribuibili a Matteo non consentono di inquadrare una organizzazione stabile, danno luogo, come si è visto, a configurazioni soltanto parzialmente sovrapponibili; né, a maggior ragione, appare possibile rintracciare un ordinamento riconducibile a una (improbabile) circolazione di questi sonetti imputabile all'autore. Scartata dunque la possibilità di riunire, anche in modo parzialmente unitario, almeno il gruppo di sonetti pluritestimoniati, bisognerà

accantonare anche la possibilità di adottare un criterio di ordinamento fondato su un'ipotetica progressione cronologica o cronologico-tematica, dal momento che soltanto per due componimenti è possibile inferire qualche dato cronologico certo: la ballata scoperta da Alessandra Fiori, *Donna, la gram vertute*, è trascritta in un registro di Accuse bolognese che reca la data del 1321 (ma la mano che ha trascritto il componimento sembra essere diversa da quella che ha vergato l'atto); il ternario *Euguço, el coreçato tuo Matheo* è databile invece con certezza, ossia nel 1332; per tutti gli altri componimenti – in massima parte centrati sul tema amoroso, nei quali non c'è traccia di riferimenti storico-temporali –, non è possibile avanzare alcun tipo di ipotesi circa la data, seppure approssimativa, di composizione; d'altra parte, i componimenti riconducibili ad altra ispirazione contengono riferimenti troppo generici perché sia possibile inferire dati cronologicamente accertabili. Neppure si ritiene praticabile l'ipotesi di un ordinamento fondato su un criterio di progressione tematica, dal momento che la scelta di compattare gruppi di componimenti per affinità rischierebbe di obliterare i dati (benché scarsi) offerti dalla tradizione manoscritta. In assenza di indicazioni ricavabili sul fronte cronologico, l'unico criterio possibile – già adottato da Corsi – è quello di ordine metrico, che si ritiene essere l'unico in grado di rispecchiare, seppure minimamente, le scarsissime indicazioni offerte dalla tradizione. La raccolta prevede dunque una organizzazione del *corpus* che riproduce la seguente partizione per generi: canzoni, ballate, sonetti; il primo componimento sarà perciò la canzone *Madonna, speme mia, belleça cara*; seguono le quattro ballate, con a capo la ballata grande *Deh, ch faranno gli occhi miei lontani*; chiudono la sezione delle Rime i sonetti, disposti secondo un ordine offerto dalla tradizione stessa: in prima posizione *O soma Provedenza*, veicolato dal maggior numero di testimonianze e posto a capo della sezione di V, il testimone settentrionale più antico delle rime di Matteo; segue, secondo l'ordine di V e in conformità al numero delle attestazioni, il sonetto *Dimi, Fortuna, tu che regi el modo*; in terza posizione viene collocato *Falcon vollar sopra rivere a guazzo*, non attestato in V e veicolato da tre testimoni; chiudono la sezione i sonetti di corrispondenza con Antonio da Tempo, non presenti nell'edizione di Corsi, attestati dal solo V. In una sezione a parte, alla fine della raccolta, sono collocati i ternari trilingui, per i quali si dispone già di un'edizione di riferimento, curata da Roberta Frezza nel 2006.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. DIZIONARI, OPERE DI CONSULTAZIONE E REPERTORI CITATI IN FORMA ABBREVIATA

- DBI*            *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-.
- DELI*            M. CORTELAZZO-P. ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana. Seconda edizione in volume unico*, Bologna, Zanichelli, 1979.
- ED*            *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'enciclopedia italiana, 1970-1978, 6 voll.
- EDIT16*        *Censimento nazionale delle edizioni italiane del XV secolo*, Roma, Istituto Centrale per il Catalogo Unico delle biblioteche italiane e per le informazioni bibliografiche, 1985- (versione in rete aggiornata disponibile all'indirizzo: [www.edit16.iccu.sbn.it](http://www.edit16.iccu.sbn.it)).
- GAVI*            *Glossario degli antichi volgari italiani*, a cura di G. COLUSSI, Helsinki, Helsinki University Press, 1983-1994, Foligno, Editoriale Umbra, 1995-1999.
- GDLI*            *Grande dizionario della lingua italiana*, dir. da S. BATTAGLIA (poi da G. BÀRBERI SQUAROTTI), Torino, Utet, 1961-2002, 24 voll.
- ISTC*            *Incunabula short title catalogue*: [www.istc.bl.uk](http://www.istc.bl.uk).
- LEI*            *Lessico etimologico italiano*, a cura di Max Pfister e Wolfgang Schweickard (a partire dal III vol.), Wiesbaden, Reichert, 1979-.
- LIRIO*            *LirIo. Corpus della Lirica Italiana delle Origini su cd-rom. 1. Dagli inizi al 1337*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2011.
- OVI*            *Corpus dell'Opera del Vocabolario Italiano*, [www.ovi.cnr.it](http://www.ovi.cnr.it).
- REMCI*        *Repertorio metrico della canzone italiana dalle Origini al Cinquecento*, Censimento di Guglielmo Gorni edito per sua cura e di Massimo Milinverni, Firenze, Casati, 2008.

## BIBLIOGRAFIA

- ROHLFS*      *G. ROHLFS, Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, 1966-69, voll. 3 [si cita il paragrafo].
- TLIO*        *Tesoro della lingua italiana delle Origini*, consultabile in rete all'indirizzo [www.tlio.ovl.cnr.it](http://www.tlio.ovl.cnr.it).

## BIBLIOGRAFIA

### 2.1 ANTOLOGIE E RACCOLTE

#### CARDUCCI 1871

G. Carducci, *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali dei secoli XIII e XIV*, Pisa, Nistri, 1871.

#### CARDUCCI 1907

Id., *Antica lirica italiana (canzonette, canzoni, sonetti del secoli XIII-XV)*, Firenze, Sansoni, 1907.

#### CRESCIMBENI 1714

G. M. Crescimbeni, *L'istoria della volgar poesia scritta da Giovan Mario Crescimbeni*, in Roma, nella stamperia d'Antonio De' Rossi, 1714.

#### CONTINI 1960

G. Contini, *Poeti del Duecento*, 2 voll., Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

#### CORSI 1969

G. Corsi, *Rimatori del Trecento*, Torino, UTET, 1969.

#### CORSI 1970

G. Corsi, *Poesie musicali del Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1970.

#### DEGLI AGOSTINI 1752-1754

G. Degli Agostini, *Istoria degli Scrittori Viniziani. Notizie storico-critiche intorno la vita e le opere degli scrittori veneziani*, 2 voll., Venezia, Simone occhi, 1752-1754.

#### LAMI 1756

G. Lami, *Catalogus codicum manuscriptorum qui in Bibliotheca Riccardiana Florentiae adservantur ...*, Liburni, ex Typographio Antonii Santini et sociorum, 1756.

#### MARTI 1969

M. Marti, *Poeti del dolce stil nuovo*, Firenze, Le Monnier, 1969.

#### MUSCETTA-RIVALTA 1956

C. Muscetta, P. Rivalta, *Poesia italiana del Duecento e del Trecento*, Torino, Einaudi, 1956.

## BIBLIOGRAFIA

PSS = *I poeti della Scuola siciliana*: I. *Giacomo da Lentini*, a cura di Roberto Antonelli; II. *Poeti della corte di Federico II*, edizione diretta da Costanzo di Girolamo; III. *Poeti siculo-toscani*, edizione diretta da Rosario Coluccia, Milano, Mondadori, 2008.

### QUADRIO 1741

F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, volume II, in Milano, nelle stampe di Francesco Agnelli, MDCCXLI.

### SAPEGNO 1952

Sapegno, *Poeti minori del Trecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.

### SARTESCHI 1867

E. Sarteschi, *Poesie minori del XIV*, raccolte e collazionate sopra i migliori codici, Bologna, 1867 (ristampa fotomeccanica, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1968).

### ZAMBRINI 1878

F. Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV indicate e descritte da Francesco Zambrini*, Bologna, N. Zanichelli, 1878 [1884<sup>4</sup>].

## 2.2 EDIZIONI DI RIFERIMENTO

### ANTONIO DA FERRARA

Antonio Beccari (Maestro Antonio da Ferrara), *Rime*, ed. crit. a cura di L. BELLUCCI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967.

### ANTONIO DA TEMPO

Antonio da Tempo, *Summa artis rithimici vulgaris dictaminis*, ed. crit. a cura di R. Andrews, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1977.

### ANTONIO DEGLI ALBERTI

Antonio degli Alberti, *Rime*, in CORSI 1969, pp. 518-536.

### ARRIGO DI CASTRUCCIO

Arrigo di Castruccio, *Rime*, in G. Carducci (a cura di), *Rime di m. Cino da Pistoia e d'altri del secolo XIV*, Barbera, Firenze, 1862.

## BIBLIOGRAFIA

BOCCACCIO, *Decameron*

Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di Vittore Branca, Torino, Einaudi, 2005<sup>11</sup>, 2 voll.

BOCCACCIO, FILOCOLO

Giovanni Boccaccio, *Filocolo*, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mondadori, I, 1967, pp. 61-675 (a cura di Antonio Enzo Quaglio).

BOCCACCIO, *Teseida*

Giovanni Boccaccio, *Teseida delle nozze d'Emilia*, a cura di Alberto Limetani, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, II, Milano, Mondadori, 1964, pp. 229-664.

BONVESIN DE LA RIVA, *De scriptura nigra*

Bonvesin de la Riva, *Le opere volgari*, a cura di G. CONTINI, Roma, Società filologica romana, 1941.

BRUZIO VISCONTI

Bruzio Visconti, *Le rime*, Firenze, Accademia della Crusca, 2007.

CAVALCANTI

Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Torino, Giulio Einaudi editore, 1986.

CECCO ANGIOLIERI

Cecco Angiolieri, *Rime*, a cura di A. Lanza, Roma, Archivio Guido Izzi, 1990.

CHIARO DAVANZATI

Chiaro Davanzati, *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

CIELO D'ALCAMO

Cielo d'Alcamo, *Rime*, in PSS II, 2008 (a cura di Margherita Spampinato Beretta).

CINO DA PISTOIA

Cino da Pistoia, *Rime* in CONTINI 1960, t. II, pp. 629-90.

CINO RINUCCINI

## BIBLIOGRAFIA

Cino Rinuccini, *Rime*, a cura di Giovanna Balbi, Firenze, Le Lettere, 1995.

DANTE, *Inf.*, *Purg.*, *Par.*

Dante Alighieri, *La 'Commedia' secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Firenze, Le Lettere, 1994 (Milano, Mondadori 1955-1967<sup>1</sup>).

DANTE, *Rime*

Dante Alighieri, *Rime*, ed. crit. a cura di D. DE ROBERTIS, Firenze, Le Lettere, 2002 [per il commento ci si avvale anche di Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G. CONTINI, Torino Einaudi, 1939 e di Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. GIUNTA, in Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, vol. I, a cura di C. Giunta, G. Gorni, M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2011].

DANTE, *Vn*

Dante Alighieri, *La vita nuova di Dante Alighieri*, edizione critica per cura di Michele Barbi, Firenze, Bemporad, 1932<sup>2</sup>.

DANTE DA MAIANO

Dante da Maiano, *Rime*, a cura di Rosanna Bettarini, Firenze, Le Monnier, 1969.

DETTO DELLA "BONA ÇILOSIA"

Emilio Lippi, *Un nuovo frammento del poemetto veneto duecentesco sulla «bona çilosia»*, in «Quaderni veneti», 6 1987, pp. 17-42 (testo alle pp. 30-42).

FAZIO DEGLI UBERTI

Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a cura di C. LORENZI, Pisa, Edizioni ETS, 2013.

FEDERICO II

Federico II, *Rime* in Pss II, pp. 437-494 (a cura di S. RAPISARDA).

FOLGORE

Folgore da San Gimignano, *Sonetti*, a cura di G. Caravaggi, Torino, Einaudi, 1965.

FRATE STOPPA DE' BOSTICHI

Frate Stoppa de' Bostichi, *Rime*, in Corsi 1969, pp. 674-682.



## BIBLIOGRAFIA

FRANCO SACCHETTI, *Rime*

Franco Sacchetti, *Il libro delle rime*, ed. a cura di F. Brambilla Ageno, Firenze-Melbourne, Olschki-University of W. Australia Press, 1990.

GIACOMO DA LENTINI

Giacomo da Lentini, *Rime*, in PSS, I (a cura di R. Antonelli).

GIDINO DA SOMMACAMPAGNA

Gidino da Sommacampagna, *Trattato e Arte Deli Rithimi Volgari*. Riproduzione fotografica del cod. CCCCXLIV della Biblioteca Capitolare di Verona, testo critico a cura di G.P. CAPRETTINI, intr. e comm. di G. MILAN, con una prefazione di G.P. MARCHI e una nota musicologica di E. PAGANUZZI, Verona, La Grafica Editrice, 1993.

GIOVANNI GIROLAMO NADAL, *Leandreride*, ed. crit. e comm. a cura di E. Lippi, Padova, Antenore, 1996.

GIOVANNI QUIRINI

Giovanni Quirini, *Rime*, a cura di E. DUSO, Padova, Antenore, 2002.

GIRALDO DA CASTELFIORENTINO

D. De Robertis (a cura di), *Il canzoniere escorialense e la tradizione "veneziana" delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher, 1954, pp. 202-207.

GUIDO NOVELLO DA POLENTA

D. De Robertis (a cura di), *Il canzoniere escorialense e la tradizione "veneziana" delle rime dello Stil novo*, Torino, Loescher, 1954, pp. 212-23.

GUINIZZELLI

Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002.

GUITTONE

GUITTONE D'AREZZO, *Le rime di Guittone d'Arezzo*, a cura di Francesco Egidi, Bari, Laterza, 1940.

*Intelligenza*

*L'Intelligenza. Poemetto anonimo del secolo XIII*, a cura di Marco Berisso, Parma, Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore, 2000.

## BIBLIOGRAFIA

### LAPO DEGLI UBERTI

L. Pagnotta, *Un altro amico di Dante. Per una rilettura di Lupo degli Uberti*, in *Studi di Filologia medievale offerti a D'Arco Silvio Avalle*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1996, pp. 363-390.

### LAPO GIANNI

Lapo Gianni, *Rime*, in MARTI 1969, 267-329.

### LAUDE CORTONESI

*Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, a cura di G. Varanini, L. Banfi e A. Cerruti Burgio, Firenze, Olschki, 1981, vol. I, pp. 353-369.

### LEONARDO GIUSTINIAN

B. Weise (a cura di), *Poesie edite ed inedite di Lionardo Giustiniani, per cura di Bertold Wiese*, Bologna, Gaetano Romagnoli, 1883.

### MATTEO FRESCOBALDI

Matteo di Dino Frescobaldi, *Rime*, edizione critica a cura di G. R. Ambrogio, Firenze, Le Lettere, 1996.

### NICOLÒ DE' ROSSI,

Nicolò de' Rossi, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, 2 voll. (I. *Introduzione, testo e glossario*; II. *Lingua, tecnica, cultura poetica*), a cura di F. BRUGNOLO, Padova, Antenore, 1974-1977.

### PETRARCA, *Disperse*

*Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite per la prima volta raccolte* a cura di A. Solerti, edizione postuma con prefazione, introduzione e bibliografia, Firenze, Sansoni, 1909.

### PETRARCA, *Rvf*

Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005 [per il commento ci si avvale anche di F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, nuova edizione aggiornata, Milano, Mondadori, 2004 (I edizione 1996)].

### PIERO DELLA VIGNA

Piero della Vigna, *Rime*, in PSS II, 263-322 (a cura di G. Macciocca).

### PUCCI

## BIBLIOGRAFIA

Antonio Pucci, *Rime*, in CORSI 1969, 778-900.

RICCARDO DEGLI ALBIZZI

Riccardo degli Albizzi, *Rime*, in CORSI 1969, 156-167.

RINALDO D'AQUINO

Rinaldo d'Aquino, *Rime*, in PSS II, 137-232 (a cura di A. Comes).

SAVARIC DE MALLEO

R. Harvey, L. Paterson, *The troubadour tensos and partimens: a critical edition*, Cambridge, Brewer, 2010, p. 1154.

SENNUCCIO DEL BENE

D. Piccini, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, a cura di Daniele Piccini, Padova, Antenore, 2004.

SIMONE SERDINI

Simone Serdini (Saviozzo), *Rime*, ed. crit. a cura di E. PASQUINI, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

TRISTANO RICCARDIANO

*Il Tristano Riccardiano*, a cura di E.G. Parodi, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1896.

TRISTANO VENETO

*Il libro di messer Tristano*, a cura di A. Donatello, Venezia, Marsilio, 1994.

VANNOZZO

Francesco di Vannozzo, *Rime*, a cura di A. Medin, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1928.

VENTURA MONACHI

Ventura Monachi, *Rime*, in CORSI 1969, pp. 63-76.

## BIBLIOGRAFIA

### 3. REPERTORI DI MANOSCRITTI E CATALOGHI DI MOSTRE

BOESE 1966

Helmut Boese, *Die Lateinischen Handschriften der Sammlung Hamilton zu Berlin*, Wiesbaden, 1966, pp. 167-168.

BRIQUET 1907

C. Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire Historique des Marques du Papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'au 1600*, 4 voll., Paris-Genève, W. Künding & Fils, 1907, vol. I, p. 188.

CAVEDON 2006

A. Cavedon, *Domizio Brocardo. Rime*, scheda IX.5 (Padova, Biblioteca Universitaria, ms. 451), in *Petrarca e il suo tempo*, catalogo della mostra – Padova, 8 maggio-31 luglio 2004, Milano, Skira, pp. 503-505.

*Censimento dei commenti danteschi*

*Censimento dei Commenti danteschi. I commenti della tradizione manoscritta (fino al 1480)*, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Roma, Salerno Editrice, 2011, p. 144.

DE ROBERTIS, *Cens.*

D. De Robertis, *Censimento dei manoscritti di rime di Dante*, in «Studi Danteschi» (citazioni da anno e pagine).

DEL BASSO 1986

G.M. Del Basso (a cura di), *Manoscritti in scrittura latina in Biblioteche friulane datati e databili*, a cura di G. M. del Basso, Udine, Deputazione di storia patria per il Friuli, 1986.

LEMM 1918

S. Lemm, *Kurzes Verzeichnis der romanischen Handschriften*, in *Mitteilungen aus der Kgl. Bibliothek IV*, 1918.

IMBI

*Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia*, a cura di G. Mazzatinti, Forlì, L. Bordanini, voll. I-XVIII 1890-1911; Firenze, Olschki, dal vol. XIX 1912-.

ITER

## BIBLIOGRAFIA

P.O. KRISTELLER, *Iter italicum. A finding List of the Uncatalogued or Incompletely Catalogued Humanistic Manuscripts of the Renaissance in Italian and other Libraries*, London, The Warburg Institute, Leiden, E.J. Brill, 1992, 6 voll.

### MORPURGO 1900

S. Morpurgo, *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze. Manoscritti italiani*, a cura di S. Morpurgo, Roma-Prato, Tipografia Giachetti, Figlio e C., 1900, 2 voll.

### Mostra 1957

*Mostra di codici romanzi delle biblioteche fiorentine: VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi, 3-8 aprile 1956*, Firenze, Sansoni, 1957.

### Mostra 1974

*Mostra di codici petrarcheschi laurenziani: Firenze, maggio-ottobre 1974*, Firenze, Leo S. Olschki, 1974.

### POMARO 1988

G. Pomaro, *Un itinerario dantesco in Riccardiana. Mostra di codici per il primo centenario della Società Dantesca Italiana. 1888-1889*, Firenze, Biblioteca Riccardiana-Società dantesca italiana, 1988, pp. 16-17.

### SAVINO 1991

G. Savino, *La raccolta di Moggio (scheda 239)*, in *Codici Latini del Petrarca nelle biblioteche fiorentine: Mostra 19 maggio-30 giugno 1991*, catalogo a cura di Michele Feo, Firenze, Le Lettere, 1991, pp. 348-352.

### STORNAJOLO 1912

A. Stornajolo, *Bibliothecae Apostolicae Vaticanae, codices manuscripti, recensiti iussu Pii IX Pontificis Maximi, Codices Urbinae Latini, descripsit C. Stornajolo, II, codices 501-1000*, Romae, Typis Polyglottis Vaticanis, 1912, 198-203.

## BIBLIOGRAFIA

### 4. STUDI

#### AFFÒ 1789

I. Affò, *Memorie degli scrittori e letterati parmigiani*, Della Stamperia Reale, Parma, 1789-1797, II (1789).

#### AGENO 1939

F. Brambilla Ageno, *Il Bianco da Siena. Notizie e testi inediti*, Genova-Roma-Napoli, Soc. Anon. Ed. Dante Alighieri (Albrighi, Segrti e C.), 1939.

#### ANDREOSE 2009

A. Andreose, *Censimento dei testimoni della 'Lamentatio beate Virginis' di Enselmino da Montebelluna, III*, in «Quaderni veneti», 49-50 (2009), pp. 7-37.

#### ANTOGNINI 2008

R. Antognini, *Il progetto autobiografico delle 'Familiares' di Petrarca*, Milano, Led, 2008.

#### ANTONELLI 2008

R. Antonelli = PSS, I.

#### BALDUINO 1968

A. Balduino, recensione a BELLUCCI 1967, in «Lettere italiane» XX 1968, pp. 526-542.

#### BALDUINO 1971

A. Balduino, *Ancora su un'edizione delle Rime di maestro Antonio da Ferrara*, in «Lettere italiane», XXXV 1971, pp. 64-75.

#### BARBERI SQUAROTTI 2000

G. Barberi Squarotti, *Selvaggia diletta. La caccia nella letteratura italiana dalle origini a Marino*, Marsilio, Venezia, 2000.

#### BARBI 1915

M. Barbi, *Studi sul canzoniere di Dante*, Firenze, Sansoni, 1915.

#### BARBI 1920

M. Barbi, *La questione di Lisetta*, in «Studi danteschi», I 1920, pp. 17-63 [poi in *Id.*, *Problemi di critica dantesca. II serie (1920-37)*, Firenze, Sansoni, 1941].

## BIBLIOGRAFIA

BARBI 1932<sup>2</sup>

M. Barbi, *La vita nuova di Dante Alighieri*, edizione critica per cura di Michele Barbi, Firenze, Bemporad, 1932<sup>2</sup>.

BARBI-PERNICONE 1940

M. Barbi, V. Pernicone, *Sulla corrispondenza poetica fra Dante e Giovanni Quirini*, in «Studi danteschi», vol. XXV, 1940, pp. 81-129.

BELLUCCI 1967

L. Bellucci (a cura di), *Maestro Antonio da Ferrara* (Antonio Beccari), *Rime*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967.

BELLUCCI 1972

L. Bellucci (a cura di), *Le rime di Maestro Antonio da Ferrara*, Introduzione, testo e commento, Bologna, Pàtron, 1972.

BERTONI 1905

G. Bertoni, *I codici delle rime di Giov. Maria Barbieri*, in «Giornale storico della letteratura italiana», a. XXIII 1905, v. XLV, f. I, p. 36.

BERTONI 1906

G. Bertoni, *Il codice Amadei IV della Universitaria di Bologna*, in «Zeitschrift für romanische Philologie», a. XXX, pp. 388-90.

BIADENE 1887

L. Biadene, *Un manoscritto di rime spirituali (cod. Hamilton 348)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», IX (1887), pp. 187-211.

BIADENE 1889

L. Biadene, *Morfologia del sonetto*, in «Studi di filologia romanza», a.IV 1889.

BILLANOVICH 1937

G. Billanovich, *Per l'edizione critica delle canzonette di Leonardo Giustinian*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CX 1937, f. I, pp. 185-187.

BILLANOVICH 2004

*Itinera. Vicende di libri e di testi*, a cura di M. CORTESI, I vol., Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004.

## BIBLIOGRAFIA

BRAGHIROLI, MEYER, PARIS 1880

w. Braghirolli, P. Meyer, G. Paris, *Inventario dei mss. francesi posseduti da Francesco Gonzaga*, in «Romania», IX 1880, pp. 497-514.

BRANCA 1958

V. Branca, *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio*, I. *Un primo elenco dei codici e tre studi*, Roma, Edizioni di Storia e letteratura, 1958.

BRUGNOLI 1914

B. Brugnoli, *Le satire di Jacopone da Todi, ricostruite nella loro più probabile lezione originaria, con le varianti dei mss. più importanti*, Firenze, Olschki, 1914.

BRUGNOLO 1974

F. Brugnolo, *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, I. *Introduzione, testo, glossario*, Padova, Antenore, 1974; II. *Lingua, tecnica, cultura poetica*, Padova, Antenore, 1977.

BRUGNOLO 1976

F. Brugnolo, *I toscani nel Veneto e le cerchie toscaneggianti*, in *Storia della cultura veneta. Il Trecento*, II vol., Vicenza, N. Pozza, 1976, pp. 369-439.

BRUGNOLO 1983

F. Brugnolo, *Sulla canzone 'Ai faux ris' di Dante*, in *Plurilinguismo e lirica medievale*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 107-163.

BRUGNOLO-VERLATO 2006

F. Brugnolo, Z. L. Verlato, *Antonio da tempo e la Lingua tusca*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca. Atti del Convegno Monselice-Padova*, a cura di F. BRUGNOLO, Z. L. VERLATO, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 257-300.

CARRAI 1990

S. Carrai, *Ad Somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padova, Antenore, 1990.

CASELLA 1944

M. Casella, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti*, in «Studi di Filologia italiana», VII 1944, pp. 97-160.



## BIBLIOGRAFIA

### CASINI 1884

T. Casini, *Sopra alcuni manoscritti di rime del secolo XIII*, in «Giornale storico della letteratura italiana», IV 1884, pp. 116-128.

### CASTELLANI 1980

A. Castellani, *Italiano e fiorentino argenteo*, in ID., *Saggi di linguistica e filologia italiana e romanza (1946-1976)*, I, Roma, Salerno Editrice, 1980.

### CASTELLANI 2000

A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, I. Introduzione, Bologna, Il Mulino, 2000.

### CAVEDON 1987

A. Cavedon, *Indagini e accertamenti su una crestomazia cinquecentesca di 'disperse'*, in «Studi petrarcheschi», n.s., IV 1987, PP. 255-311.

### CELLA 2003

R. Cella, *I gallicismi nei testi dell'italiano antico (dalle origini alla fine del sec. XIV)*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.

### CHIAMENTI 1996

M. Chiamenti, *Sonetto dantesco del Boccaccio già creduto del Petrarca*, consultabile on line all'indirizzo [www.nuovorinascimento.org](http://www.nuovorinascimento.org), immesso in rete il 4 settembre 1996.

### CICOGNA 1834

E. A. Cicogna, *Delle iscrizioni veneziane*, IV 1834, Bologna 1824-1853.

### CIOCIOLA 1995

C. Ciociola, *Poesia gnomica, d'arte, di corte, allegorica e didattica*, in *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*, vol. II, Roma, Salerno Editrice, pp. 337-453.

### COMES 2008

A. Comes, RINALDO D'AQUINO (a cura di) = cfr. sez. 2.2.

### CONTINI 1960 = cfr. sez. 2.2.

### CORSI 1952

G. Corsi (a cura di), Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le rime*, II, Bari, Laterza, 1952.

## BIBLIOGRAFIA

### CROCE 1952

B. Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1952.

### DE ROBERTIS 1952

D. De Robertis, *Per la storia del testo della canzone 'La dolce vista e 'l bel guardo soave'*, in «Studi danteschi», X 1952, pp. 5-24 [poi in *Id.*, *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 11-26].

### DE ROBERTIS 1986

D. De Robertis (a cura di), CAVALCANTI, *Rime* = cfr. sez. 2.2.

### DE ROBERTIS 2002

D. De Robertis, I. *I documenti*, in D. ALIGHIERI, *Rime* = cfr. sez. 2.2.

### DUSO 1999

E. M. Duso, *Rimatori padovani e veneti del Trecento; Acerba di Cecco d'Ascoli*, in *La miniatura a Padova dal Medioevo al Settecento*. Catalogo a cura di G. Baldassini, G. Canova Mariani, F. Toniolo, Modena, Panini, pp. 566-67.

### DUSO 2002

E. M. Duso (a cura di), G. QUIRINI, *Rime* = cfr. sez. 2.I.

### DUSO 2004

E. M. Duso, *Il sonetto latino e semilatino in Italia nel Medioevo e nel Rinascimento*, Roma-Padova, Antenore, 2004.

### FABRIS 1907

G. Fabris, *Il più antico laudario veneto, con la bibliografia delle laude*, Vicenza, Tipografia S. Giuseppe, 1907.

### FABRIS 1908

G. Fabris, *Il codice udinese Ottelio di antiche rime volgari*, in «Memorie storiche forogiuliesi», IV (1908), pp. 89-112; V (1909), pp. 33-74, 145-160, 210-235.

### FANTUZZI 1783

G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, Bologna, nella Stamperia di San Tommaso d'Aquino con licenza de' Superiori, 1783, to. III.

## BIBLIOGRAFIA

FANTUZZI 1788

G. Fantuzzi, *Notizie degli scrittori bolognesi*, raccolte da G. Fantuzzi, in Bologna, nella Stamperia di S. Tommaso d'Aquino de' Superiori, 1788, to. VI, pp. 13-14.

FAVATI 1953

G. Favati, *La tradizione manoscritta di "Donna me prega" di Guido Cavalcanti*, in «Giornale storico della letteratura italiana», v. CXXVII 1953, PP. 417-494.

FEIST 1889

A. Feist, *Mitteilungen aus älteren Sammlungen italienischer geistlicher Lieder*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», XIII 1889, pp. 115-185.

FIORI 1992

A. Fiori, *Alcune rime dei secoli XIV e XV presso l'Archivio di Stato di Bologna*, in «Studi e problemi di critica testuale», a. XLV 1992, pp. 47-58.

FLAMINI 1891

F. Flamini, *Lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Tipografia T. Nistri e C., 1891.

FOLENA 1976

G. Folena, *Tradizione e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*, I. *Dalle Origini al Trecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1976, pp. 453-562.

FOLENA 1990

G. Folena, *Culture e lingue nel Veneto medievale*, Padova, Editoriale Programma, 1990.

FRASSO 1983

G. Frasso, *Studi su i 'Rerum Vulgarium Fragmenta' e i 'Triumphs'*, Padova, Antenore, 1983.

FRASSO 1997

G. Frasso, *Pallide sinopie: ricerche e proposte sulle forme Pre-Chigi e Chigi del 'Canzoniere'*, in «Studi di filologia italiana», LV 1997, pp 23-64.

FRATI 1893

## BIBLIOGRAFIA

L. Frati, *Gano di Lapo da Colle e le sue rime*, in «Il Propugnatore», vol. IV p. I (1893), pp. 195-226.

### FRATI 1894

L. Frati, *Un frammento di codice di rime antiche di G.G. Amadei*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXIV 1984, pp. 300-301.

### FRATI 1917-19

L. Frati, *Giunte agli «Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali» a cura di Annibale Tenneroni*, in «Archivio Romanicum», I (1917), pp. 441-480, II (1918), pp. 185-207 e pp. 325-343, III (1919), pp. 62-94.

### FREZZA 2006

R. Frezza, *I ternari trilingui di Matteo Correggiaio. Nuova edizione e commento*, in *La cultura volgare padovana nell'età del Petrarca: Atti del Convegno Monselice-Padova*, a cura di F. BRUGNOLO, Z. L. VERLATO, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 301-42.

### GIUNTA 2002

C. Giunta, *Versi a un destinatario. Saggio sulla poesia italiana del Medioevo*, Bologna, Il Mulino, 2002.

### GIUNTA 2011

C. Giunta (a cura di), Dante Alighieri, *Rime* = cfr. DANTE, sez. 2.2.

### GORNI 1993

G. Gorni, *Metrica e analisi letteraria*, Bologna, Il Mulino, 1993.

### GRION 1869

G. Grion (a cura di ), *Delle rime volgari. Trattato di Antonio da Tempo, Giudice padovano, composto nel 1332, dato alla luce integralmente ora la prima volta*, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1869.

### JACOBONI CIONI 1980

E. Jacoboni Cioni, *Un manoscritto di «rime varie antiche» (Laurenziano Rediano 184)*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, M. Boni, 1980, 111-164.

### JACOMETTI 1921

## BIBLIOGRAFIA

F. Jacometti, *Manoscritti e e dizioni dantesche della Biblioteca comunale di Siena (sec. XIV-XVI)*, in «Bulettno senese di storia patria», XXVIII, pp. 196-207.

LAMMA 1892

E. Lamma, *Il codice di rime antiche di G.G. Amadei*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XX 1892, pp. 151-85.

LAZZARINI 1887

V. Lazzarini, *Rimatori veneziani del secolo XIV*, Padova, Stab. Tip. Veneto, 1887.

LORENZI 2013

C. Lorenzi (a cura di), Fazio degli Uberti, *Rime* = cfr. sez. 2.2.

LUISI 1983

F. Luisi, *Laudario giustiniano, I. Edizione comparata con note critiche del ritrovato laudario ms. 40 ex Biblioteca dei Padri somaschi della Salute di Venezia attribuito a Leonardo Giustinian*, Venezia, Fondazione Levi, 1983, II voll.

MANETTI 2000

R. Manetti, *Rime di Antonio da Ferrara*, in «Bollettino dell'Opera del Vocabolario italiano», V 2000, pp. 251-355.

MANNI 2003

P. Manni, *Il Trecento toscano. La lingua di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Bologna, Il Mulino, 2003.

MARDESTEIG 1964

G. Mardesteig, *Tre epigrammi di Gian Mario Filelfo a elice Feliciano*, in *Classical, Medieval and Renaissance Studies in honor of B. L. Ulmann*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1964, p. 378.

MASSERA 1914

A.F. Massera, *Rime di Giovanni Boccacci*, testo critico a cura di A.F. Massera, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1914.

MEDIN 1889

## BIBLIOGRAFIA

B. Medin, *Ballata della Fortuna*, in «Il Propugnatore», n.s., 1889 vol. II, p. I, pp. 101-144.

### MESSINA 1978

M. Messina, *Per l'edizione delle Rime del Burchiello*, I. *Censimento dei manoscritti e delle stampe*, in «Filologia e Critica», III 1978, pp. 196-296.

### MORPURGO 1881

S. Morpurgo, *Rime inedite di Giovanni Quirini e Antonio da Tempo*, in «Archivio Storico per Trieste, l'Istria e il Trentino», I (1881-1882), pp. 142-66.

### MORPURGO 1929

S. Morpurgo, rec. a Ernesto Lamma, *Le rime di Matteo Correggiari*, Bologna, Romagnoli Dall'Acqua, 1981, in *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV indicate e descritte da F. Zambrini. Supplemento con gli indici generali dei capoversi, dei manoscritti, dei nomi e dei soggetti*, a cura di S. Morpurgo, Bologna, Zanichelli, 1929, col. 294.

### MORTARA GARAVELLI 1988

B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988.

### MOSCHETTI 1888

A. Moschetti, *I codici marciani contenenti laude di Jacopone da Todi*, Venezia, Tipografia dell'Ancora, 1888, pp. 43-51.

### OMONT 1896

H. Omont, *Nouvelles acquisitions du Département des manuscrits de la Bibliothèque Nationale pendant les années 1894-1895*, in «Bibliothèque de l'École de Chartes», LVII, pp. 161-196.

### ORLANDO 2005

S. Orlando, *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005.

### PAGNOTTA 1995

L. Pagnotta, *Repertorio metrico della ballata italiana*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1995.

### PANVINI 1953

## BIBLIOGRAFIA

C. Panvini, *Studio sui manoscritti dell'antica lirica italiana*, in «Studi di filologia italiana», XI 1953, PP. 5-135.

### PASQUINI 1963

E. Pasquini, *Variazioni di Gentile Sermini sulle Rime del Saviozzo da Siena*, in «Studi di Filologia italiana», XXI 1969, pp. 129-200.

### PASQUINI 1965

E. Pasquini (a cura di), *Simone Serdini da Siena detto il Saviozzo, Rime*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1965.

### PELLEGRIN 1963

E. Pellegrin, *Manuscripts de Pétrarque dans les bibliothèques de France*. II, in «Italia medioevale e umanistica», VI 1963, pp. 271-364.

### PELLEGRINI 1898

F. Pellegrini, *A proposito d'una tenzone poetica tra Dante e Cino da Pistoia*, in «Giornale storico della Letteratura italiana», v. XXXI 1898, P. 313.

### PELOSI 1990

A. Pelosi, *La canzone italiana del Trecento*, in «Metrica», vol. v 1990, pp. 3-162.

### PICCINI 2004

D. Piccini (a cura di), *Un amico del Petrarca* = cfr. SENNUCCIO DEL BENE, sez. 2.2.

### POZZI 1976

G. Pozzi, *Codici, stereotipi, topoi e fonti letterarie*, in *Intorno al codice*. Atti del III Convegno dell'Associazione italiana di studi semiotici (AISS), Pavia, 26-27 settembre 1975, Firenze, La Nuova Italia, pp. 37-76.

### POZZI 1984

G. Pozzi, *Temi, τόποι, stereotipi*, in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, vol. III, *Le forme del testo*. I. *Teoria e poesia*, Torino, Einaudi, pp. 391-436.

### POZZI 1993

G. Pozzi, *Nota additiva alla «descriptio puellae»*, in ID., *Sull'orlo del visibile parlare*, Milano, Adelphi, pp. 173-184.

## BIBLIOGRAFIA

### QUAGLIO 1971

A. E. Quaglio, *Studi su Leonardo Giustinian. Un nuovo codice di canzonette*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLVIII (1971), pp. 178-215.

### QUONDAM 1989 [1991]

A. Quondam, *Il naso di Laura. Considerazioni sul ritratto poetico e la comunicazione lirica*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di A. Gentili, Roma, Bulzoni, pp. 9-44; poi in ID., *Il naso di Laura. Lingua e poesia lirica nella tradizione del Classicismo*, Modena, Panini, 1991, pp. 291-328.

### RAJNA 1901

P. Rajna, *Una questione d'amore*, in *Raccolta di studi critici dedicati ad A. D'Ancona*, Firenze, Bärbera, 1901, pp. 553-568.

### RAPISARDA

S. Rapisarda (a cura di), FEDERICO II = cfr. sez. 2.2.

### ROSARIO 1916

P. Rosario (a cura di), Cecco D'Ascoli, *L'Acerba*, con prefazione, note e bibliografia di P. Rosario e, in appendice, i sonetti attribuiti allo Stabili, Lanciano, L. Carabba Editore, 1916.

### ROSSI 1889

V. Rossi, *Un rimatore padovano del sec. XV*, in «Giornale storico della letteratura italiana», VII (1889), vol. XIII, pp. 441-45.

### SANTANGELO 1928

S. Santangelo, *Le tenzoni poetiche nella letteratura italiana delle origini*, Genève, Olschki, 1928.

### SCARDIN 1939

G.P. Scardin, *Le laude non jaconiche dei mss. Marciani*, in «La Bibliofilia», XLI 1939, pp. 81-102.

### SCARDIN 1943

G.P. Scardin, *Il codice laudario Marciano, IX, It., 182*, in «La Bibliofilia», XLV (1943), pp. 109-137.

### SCHIAFFINI 1922



## BIBLIOGRAFIA

A. Schiaffini, *Esercizi di versione dal volgare friuliano in latino del secolo XIV in una scuola notarile cividalese*, in «Rivista della Società Filologica Friuliana», III 1922, pp. 87-117.

SPONGANO 1998

R. Spongano, *Le rime di Matteo Correggiari a cura di Ernesto Lamma* (recensione), in «Studi e problemi di critica testuale», 56 (1998), pp. 318-319.

STOPPELLI 1983,

P. Stoppelli, *Matteo Correggiaio*, s.v. in DBI, vol. 29 (1983); disponibile *on line* all'indirizzo [www.treccani.it/enciclopedia/matteo-correggiaio\\_\(Dizionario\\_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/matteo-correggiaio_(Dizionario_Biografico)/).

TANTURLI 1984

G. Tanturli, *La terza canzone del Cavalcanti: «Poi che di doglia cor conven ch'i' porti»*, in «Studi di Filologia italiana», XLII 1984, pp. 5-26.

TARTARO 1965

A. Tartaro, *Per Matteo Correggiaio*, in «Cultura neolatina», a. XXV 1965, pp. 177-193 [poi in ID., *Il manifesto di Guittone e altri studi fra Duecento e Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 77-99].

TENNERONI 1909

A. Tenneroni, *Inizi di antiche poesie italiane religiose e morali con prospetto dei codici che le contengono e introduzione alle LAUDI SPIRITUALI*, Firenze, Leo S. Olschki, 1909.

VIDESOTT 2009

P. Videsott, *Padania scrittologica. Analisi scrittologiche e scrittometriche di testi in italiano settentrionale antico dalle origini al 1525*, Berlin, De Gruyter, 2009.

ZACCAGNINI 1915

G. Zaccagnini, *Notizie ed appunti per la storia letteraria del sec. XIV: Matteo Correggiari (bolognese e non padovano)*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», a. LXVI (1915), pp. 339-342.

ZIMEI 2004

## BIBLIOGRAFIA

F. Zimei, *Variazioni sul tema della Fortuna*, in *Antonio Zacara da Teramo e il suo tempo*, a cura di F. Zimei, Lucca, Lim Editrice, 2004, pp. 229-246.

## RIME

## RIME

### I

#### *Madonna, speme mia, belleça cara*

La canzone, in lode di madonna, si inserisce nel novero di componimenti che propongono il motivo topico della *descriptio pulchritudinis (puellae)*, di grande diffusione in tutto il Trecento; per la presenza di alcune spie metriche e linguistiche può essere accostata a *Io guardo i crespi e biondi capelli* di Fazio degli Uberti, canzone che rientra anch'essa tra le rime «interamente fondate sulla rappresentazione della bellezza della donna» (LORENZI 2013, 307 rinvia ad altre canzoni che propongono il canone descrittivo della bellezza femminile, come quella di Bruzio Visconti, *Mal d'Amor parla chi d'amor non sente* e *Al cor doglioso el bel soccorso* di Antonio da Ferrara). Anche in questo caso, il canone descrittivo della bellezza (si tratta del cosiddetto “canone lungo”, che comprende la descrizione e la lode di tutte le parti del corpo della donna amata: cfr. LORENZI 2013, 307; POZZI 1984, 400; con rinvio a POZZI 1976 e QUONDAM 1989 [1991]) viene coniugato con temi e motivi della tradizione stilnovistica, quali la fenomenologia dell'innamoramento (sin dall'età della puerizia) e quello, di vaga ascendenza cavalcantiano-dantesca, della donna che infonde nell'amante ‘nuova letitia’ nel cuore. Assai evidenti e già diffusamente richiamate (CROCE 1952, 127; CORSI 1969, 142, e da ultimo LORENZI 2013) le riprese, persino letterali, di una canzone di Fazio degli Uberti: «nel piccolo canzoniere del padovano Matteo Correggiaio, appaiato a Fazio nell'endecasillabo del Nadal, ricorrono spunti isolati che lasciano trapelare l'influsso ubertiano, come nella canzone *Gentil madonna, mia speranza cara* in cui i vv. 22-23 [...] e 39-41 [...] sembrano memori degli accenti e delle immagini di X *Nella tua prima età* 17-18 (“Moltiplicava a dì a dì amore / in me, sì ccome in te facea beltade”) e 49-52 (“Or se dubiassi e mi volessi dire: / ‘Che è che non sè morto in tanti stridi? / e poi come ti fidi / d'aver portato fede a' mie' begli occhi?’)»: Lorenzi 2013, 307. Presenti reminiscenze dei poeti siciliani, probabilmente mutuati dal Dante lirico: si veda, in particolare, la canzone *La dispietata mente, che pur mira* in cui si riprende il motivo «sicilianeggiante» (Contini 1939, 27) di Amore che dipinge nel cuore l'immagine della donna.

*Mss.:*

**P**, cc. 10r-10v (*cançon morale*);

**S**, cc. 83r-85r (*Di Matteo Coreggiayo da firenze*).

*Edizioni* (fondate sulla testimonianza unica di S):

Sarteschi, 97-102;

Lamma, 7-12;

ALI, col. 146;

Sapegno, 60-64;

Muscetta-Rivalta, 563-567;

Corsi, 145-150;

Cudini, 25-28.

*Metro*: Canzone di nove (S) e dieci stanze (P) *singulars* di quindici versi con *concatenatio* e *combinatio*; schema ABbC, ABbC; CDEeDFF, l'ultima stanza è in funzione di congedo. Lo schema delle stanze ha una certa diffusione nel Trecento (otto esempi in REMCI, n. 15.104; si veda anche PELOSI 1990, n. LXX); è ricorrente di Pierozzo Strozzi (quattro canzoni) ed è usato anche da Gidino da Sommacampagna e Fazio degli Uberti (nella 'disperata' *Lasso, che quando immagino vegno*; identico schema in *[S]ubbitamente amor con la sua fiaccola*, canzone su rime sdrucchiole attribuibile a Fazio, cfr. LORENZI 2013, 535). Assenti legami *capfinidi*, ad eccezione dei richiami tra I e II (v. 14: «che per te l'*alma* disiando move»; v. 17: «cominciai a ffar tua l'*anima* mia») e tra VI («el tuo merito, chi ti fè e chi t'*ama*») e VII («Benché tu abi più diversi amanti»). Nella I stanza consuonano le rime A (-ara) e B (-ore) e assuonano le rime B (-ore) e F (-ove); le rime C (-ita) e D (-iro) sono legate dall'identità della vocale tonica. Nella II stanza rima ricca *mirava* : *mostrava* (19, 23); tendono alla rima ricca *aviso* : *paradiso* (29, 30), *mostrava* : *stava* (23, 24) e *accorgia* : *leggiadria* (21, 22). Nella terza stanza assuonano e consuonano parzialmente A (-anto) e B (-ato) e C (-ene) ed E (-ende); inclusiva la rima della *combinatio* (*nova* : *rinova*). Nella quarta stanza di P assuonano le rime A (-ande) e D (-ade); ricca la rima *beltade* : *bontade*. In V hanno le vocali invertite le rime A (-ide) e C (-enti); ricca la rima *maniera* : *schiera* (48, 51); inclusive non derivative *fanno* : *affanno* (55, 58) e *pensa* : *dispensa* (56, 57); consuonano parzialmente le rime D (-anno) ed E (-ensa), assuonano B (-era) ed E (-ensa). Nella VI stanza invertono le vocali le rime B (-ena) e C (-ace). Nella VII assuonano le rime A (-anti) e C (-assi); inclusive le rime E (*fora* : *ora*, vv. 101-102) ed F (*ardi* : *dardi*); assuonano le rime A (-anti) ed F (-ardi). Nell'VIII

stanza consuevano parzialmente le rime A (-*ormo*) e C (-*amo*); inclusiva la rima *bramo* : *amo* : *chiamo* (vv. 109, 113, 114).

*Discussione testuale:*

La canzone è testimoniata da due soli codici, P e S; in P, vergato intorno alla metà del XIV secolo, la mano b, probabilmente di area mediana, trascrive adespota la canzone in una versione più lunga (e difforme nell'*incipit*: *Madon(n)a spome mia belleça cara*) da quella del testo tradito dal più tardo S, trascritto nel 1410 in Veneto. I testimoni differiscono fra loro innanzitutto per numero e ordine delle stanze: manca in S la IV stanza di P, alla fine della quale si trova trascritto il distico finale di S IV (P: v); le stanze sono invertite dopo la VI di P (S: v), dando luogo al seguente ordine (nel prospetto che segue si indicano i primi versi di ciascuna stanza secondo la lezione dei mss.):

P	S
I: <i>Madonna spome mia belleça cara</i>	I: <i>Gentil Madonna mia speranza cara</i>
II: <i>Prima che nullo pelo mi fosse aluolto</i>	II: <i>Prima che niun pel mifosse aluolto</i>
III: <i>Po chello tempo amor cresciuto è tanto</i>	III: <i>Poi chel tempo Amor cresciuto etanto</i>
IV <sup>1</sup> : <i>Amor che regna nelaluce grande</i>	—
V: <i>Cadde dalatua bocca quando ride</i>	IV <sup>2</sup> : <i>Move da la bocca sua quandella ride</i>
VI: <i>sempre chel liochi miei miran lituoi</i>	V: <i>Mentre che gliocchi miei vegon lituoi</i>
VII <i>Ben che tu abi piu diversi amanti</i>	VI: <i>Tanto vien dolce nei miei pensieri</i>
VIII: <i>Siuien dolce neimiei pensieri</i>	VII: <i>Perche tu abbi molti e grandi amanti</i>
IX: <i>Amor alsonno quando forte dormo</i>	VIII: <i>Amore alsogno quando forte dormo</i>
X: <i>Cançon tu sai che nullo altro messaggio</i>	IX: <i>Cançon tu sai che niunaltro messaggio</i>

A fronte di tale difformità alcuni luoghi sono tuttavia indiziabili di corruzione comune. Da considerare erronea la lezione di P S al principio della III stanza:

P S	lez. crit.
31 <i>Po chello tempo amor</i>	<i>Poi col tempo Amor</i>
<i>cresciuto etanto</i> P   <i>Poi chel</i> S	<i>cresciuto è tanto</i>

dove il nesso iniziale *Po che* | *chello* sembra introdurre una proposizione temporale che rimane sospesa nell'organizzazione sintattica del periodo. L'emendamento proposto cerca di rendere conto della comune lezione *chello* | *chel* ipotizzando un originario *Poi col* in ragione della sua economicità dal punto di vista paleografico (è possibile anche, ma meno economicamente, ipotizzare che l'erroneo *chello* | *chel* sia dovuto alla perdita del segno di abbreviazione della nasale da un originario *Poi(n)chel*; *chello* | *chel* è del resto forma padana comune corrispondente all'aggettivo toscano *quello*: cfr.

VIDESOTT 2009, 42). Va detto che, a rigore, non è possibile escludere che la coincidenza in errore di P S in questo luogo sia dovuta al comune fraintendimento, prodottosi per via indipendente, del soggetto del verbo *è cresciuto*; tuttavia, la presenza di altre mende di questo tipo, in sé di scarsa validità congiuntiva – ma il cui addensamento, si ritiene, rende onerosa un’ipotesi di poligeneticità – potrebbe far propendere per un’ipotesi di derivazione da una fonte comune.

Non dà senso inoltre la lezione di P S al v. 133 (S 118):

P S	lez. crit.
<i>nelamia gloriosa mente i(n)chiostri P</i>	<i>ne l'[alm]a mia gloriosamente inc.</i>
<i>nella mia gloriosamente inchiostri S</i>	

per cui, su indicazione di TARTARO 1965, 186 si emenda il testo integrando con «[alm]a». Ai luoghi appena descritti, che potrebbero configurare la comune discendenza da un archetipo, se ne aggiungono altri adducibili come prove indiziarie, per le quali, si ribadisce, l’esiguità della tradizione non consente di escluderne un’origine poligenetica. Il primo indizio si trova al v. 21, in rima:

P:	S:
<i>accorgeua</i>	<i>accorgia</i> (con <i>-ia</i> a correzione di <i>-eua</i> )

dove la lezione di P, erronea per la mancanza dell’accordo in rima, si trova identica in S ma corretta dal copista. Allo stesso modo il menante di S interviene dopo aver trascritto una rima al v. 94 (P: 94):

P:	S:
<i>tamasse</i>	<i>tamassi</i> (con <i>-i</i> a correzione di <i>-e</i> ).

A questi indizi bisogna aggiungere il caso della lezione di PS al v. 44, in cui il copista di P comincia a trascrivere la lezione erronea riportata anche in S, ma poi cancella e trascrive *letitia* (lezione che, in assenza della testimonianza di P, allora ignota, Sapegno aveva stabilito per congettura):

v.44 *eueste elcor duna tristitia noua* (S) *euestel cuor duna ~~trist~~ letitia noua* (P)

dove *tristitia* si configura come errore di ripetizione del precedente *tristeça* (v.43) in rima (ma P: *tristitia*).

Infine, i due testimoni presentano per il v. 77 (S 62) soluzioni diverse, entrambe (apparentemente) irricevibili:

S 62 *mi pungono il core con dolce cicatrice* (+1)

P 77 *mipongne il cur con bella cichatrice*

dove le lezioni di S e P potrebbero indurre il sospetto di un caso di diffrazione: la lezione *mi pungono* di S, pertinente sul piano sintattico, rende il verso ipermetro; è probabile che P cerchi di ovviare con *mipongne*, metricamente regolare ma sintatticamente scorretto (considerando, come tutti i precedenti editori, gli *occhi* soggetto del verbo); oppure che, all'inverso, sia S a riscrivere il verso, ipotizzando proprio gli *occhi* del v. precedente come soggetto del verbo 'pungere'. In assenza della testimonianza di P, allora ignota, tutti i precedenti editori emendano il v. 62 con *pungonmi 'l cor* (l'emendamento è di Sapegno). In verità, è probabile che la lezione genuina si avvicini di molto a quella di P, a patto di considerare la donna amata come soggetto (sottinteso) di *pogne* ('pungi'); i due versi allora potrebbero essere interpretati nel modo seguente: 'Mentre i miei occhi vedono i tuoi, mi trafiggi il cuore con una dolce cicatrice'. Quanto alla forma 'pogne', è probabile che essa sia dovuta alla vicinanza di *cor*, venendo così a configurare un caso di diffrazione in assenza; in verità, ed è questa la giustificazione che qui viene proposta, non è da escludere che si tratti di una forma da ricondurre alle non infrequenti uscite in – e della II persona singolare di tutte le classi verbali, non solo della prima coniugazione (l'uscita è attestata anche in Nicolò de' Rossi, cfr. BRUGNOLO 1976, II, 226 e ROHLFS, 528); il tratto sarebbe poi confermato dalla presenza in P di pronomi e aggettivi possessivi di II persona singolare accordati, all'interno della stanza, ai verbi uscenti in -e attestati in sede di rima, laddove vengono riportati sempre pronomi e aggettivi di terza in S (sul quale, dunque, potrebbe gravare qualche sospetto di rabberciamento per l'intera stanza, con risultati talvolta metricamente irricevibili, come nel caso del verso *Move dalla bocca sua quand'ella ride*: S, IV stanza).

A conferma della collateralità dei due testimoni, fatto che peraltro emerge già piuttosto chiaramente dalla vistose difformità nel numero e nell'ordine delle stanze, vi sono errori propri di ciascun testimone, facilmente sanabili con il ricorso all'altro codice. In P si riscontrano, a parte le numerose ipermetrie e ipometrie apparenti (dovute, limitatamente ai vv. 111-112, a errori nella trascrizione degli endecasillabi alternati a settenari), le mende seguenti: la perdita di testo ai vv. 37 e 90; un errore di anticipo (96: *honestà*), un errore di ripetizione (a v. 110: *pensieri*), numerose rime imperfette (ai vv. 21, 43, 94, 21, 100, 139); ipermetrie (vv. 7, 123, 129, 130); ipometria (a v. 73); errori di sintassi (a vv. 69, 71); si segnalano infine i luoghi di difficile lettura dovuti allo stato di conservazione del codice (a vv. 15, 26). Il codice S invece, anche se incompleto, tramanda un testo generalmente più pulito, con qualche



scorrettezza di lieve entità; si tratta prevalentemente di infrazioni metriche con versi che eccedono la corretta misura del verso quasi sempre di una sola sillaba. In virtù della sua maggiore completezza e a fronte del fatto che su S gravano sospetti di rabberciamento di cui si è detto, per la ricostruzione del testo nei casi non infrequenti di contrapposizione in lezione adiafora ci si attiene generalmente al primo, laddove sia possibile (a parte i seguenti casi: 6, 9, 101, 103, 110, 135, 140). Quanto alla restituzione formale, la scelta si impone quasi obbligatoriamente in virtù dell'antichità di P, ma soprattutto in quanto il codice conserva un testo dalla patina chiaramente settentrionale: cfr. i casi delle uscite in -e della seconda persona singolare dei verbi (non soltanto di quelli appartenenti alla prima classe), riscontrate in poeti settentrionali come Nicolò de' Rossi; rilevante è la forma *cur* (ricorre due volte nel testo, in alternanza con *cuor* e *cor*), che, non senza qualche esitazione, si conserva in quanto attestata esclusivamente in area settentrionale (cfr. SCHIAFFINI 1922, 97-117 e TLIO, s. v. *cuore*). Si interviene sulle grafie del codice soltanto per i seguenti casi:

*cha, chu* > *ca, cu*

*cie, gie* > *ce, ge*

*ct* > *tt*

*j* > *i*

*lgl* > *gli*

*ngn* > *gn*

Si ricorda, infine, che nella sezione dell'Appendice viene presentato in edizione diplomatico-interpretativa l'intero materiale testimoniale.

# RIME

Madonna, speme mia, belleça cara,  
poi che dipinta per le man d'Amore  
sè in meço del mio core,  
conven ch'io t'ami più che la mia vita.  
Tu sè dolceça ad ogni cosa amara, 5  
conforto e lieta pace al mio dolore,  
di virtù e di valore  
sopra tutt'altre adornata e vestita.  
O bel granato, chiara margherita,  
splendida gemma, oriental çaffiro, 10  
topatio puro e lucido smeraldo,  
beato quel che caldo  
è del tuo amore, e beato 'l sospiro  
che per te l'alma disiando move,  
e l'ochio che per te lacrime piove. 15

Prima che nullo pel mi fosse al volto  
cominciai a ffar tua l'anima mia,  
però che mi sentia  
tutto far rosso quand'io te mirava;  
e poi cantava e sospirava molto 20  
ed era amore e non me ne accorgia;  
e la tua leggiadria  
in ciascun dì più bella si mostrava:  
la tua persona in quella forma stava  
qual rosa tenerella che al sole 25  
ancor le fronde sue non manifesta,  
con un frontale in testa,  
dicendo poche e savie parole;  
e le mammelle tue, si bene aviso,  
parean doi pome nate in paradiso. 30

1 spome P Gientil Madonna mia speranza cara S. 6 lieta] cheto P. 7 verita S ualore piu P.  
8 tutte laltre S nobile mente che nulla ne u. P. 9 Oi bello g. cara m. P. 11 e tesoro *canc.*  
lucido sm. S chiado sm. P. 12 beato e q. S. 13 delamor tuo e S. 15 che per te] *illegg.* piu  
[...]ch[...]cio P. 16 niun S pelo P. 19 tutto arossirmi quanto ti S. 20 e poi c.] *om.* e P.  
21elli P menaccorgeua P, accorgeua *con* -eua *corr. in* -ia S. 23 *om.* in P *om.* si P. 24 e  
qu. f. P. 25 qual] che P che] quale P. 26 ean le folgle P. 28 poche e sauie] poi che maj P.  
30 paion S.

# RIME

Poi col tempo Amor cresciuto è tanto  
 ch'io ò più volte meco ragionato  
 come sono scampato  
 da l'aspre guerre e da le mortal pene,  
 ché spesse volte Amor m'aduce in pianto; 35  
 e poi mi lassa in pensier desperato,  
 el qual mi tien celato  
 tanto ch'el sangue aghiaccia ne le vene.  
 Ma se me dice alcun: - Che ti sostiene? -,  
 dico i suoi costumi e la belleça 40  
 e 'l lume eterno che dagli ochi scende;  
 e questo me difende  
 da pianto, da sospiri e da tristezza,  
 e veste 'l cuor d'una letitia nova,  
 tal che la vita tutta si rinnova. 45

*Amor che regna ne la luce grande  
 de lli belli occhi tuoi quando apri quelli  
 †par che se rissemillj†  
 [a] specchi dove 'l sol [si] percuote,  
 e quando vien c'adorni [con] ghirlande 50  
 d'erba o di fiori o d'altro li capelli,  
 che so quanto son belli,  
 e mostri le vermiglie e bianc[h]e gote,  
 con tal piacer fa' l'anime devote  
 †di quasi che† miran tua soma beltade; 55  
 e per qual fare adorni la natura  
 poi sè tutta sua cura,  
 donando all'anima tua ogni bontade;  
 si ché stimando [in te] ciascuna cosa  
 sè più che bella e più che gratiosa. 60*

31 Poi chel t. S po chello t. P 32 chio S. 33 come io S. 34 brighe S. 35 po che spesso  
 P mindusse P. 36 pensiero P mi lancia un pensier disiato S. 37 om. P. 38 magiaccia per  
 P. 39 e sel S alcuno P sostiene P. 40 dico i suoi costumi] dicho chel tuo piacere P. 41  
 occhio con -o canc. tiscende P. 43 e canc. da sospiro tristitia. 44 letitia] trititia S trist canc.  
 letitia P. 45 uita in me tutta rinnova S. 49 percuoto P. 50 con] o P.

Move da la tua bocca quando ride  
 una fiorita e gaia primavera  
 e con bella maniera  
 che par che all'andar tuo ciascun contenti;  
 e le labra sottil quando divide 65  
 co' ll'onesto parlar mostri la schiera  
 ben conposta e sencera  
 de bianchi, eguali e parvoletti denti;  
 tra lor spirando odoriferi venti  
 e parole e cantar con voce fanno 70  
 simile a quella che nel ciel si pensa;  
 la tua virtù dispensa  
 ogni atto onesto e gentilesco afanno,  
 onde, estimando in te ciascuna cosa,  
 sè più che bella e più che vertudiosa. 75  
*E quando copri a tuoi capelli el vello,*  
*relegri ciascun cur, la terra e 'l cielo.* 75  
 Mentre che gli occhi miei miran li tuoi,  
 mi pogne il cur con bella cicatrice,  
 e però quel me dice  
 ch'io te vegna a veder dove tu stai.  
 Debitamente gloriär ti puoi, 80  
 ché sè d'ogne belleça imperadrice,  
 e io son ben felice  
 quando de l'amor tuo digno mi fai;  
 e quando a spasso o a la chiesa vai,  
 ciascun che mira te suo cor ti dona, 85  
 e tu riman negli occhi a ciascheduno,  
 laudando per communo

61 Cadde P delà bocca sua quandella S. 63 dolce S. 64 chefa nelandar suo S. 65 sottili P.  
 66 nel soave parlar mostran S. 68 diguali bianchi e p. S. 69 spira P. 70 che uoci P. 71  
 quel P. 72 la lor S. 73 ogni atto] om. P. 76 Mentre] Sempre P vegon S. 77 mipungono il  
 core S dolce] bella P. 78 quello P. 81 sè di tutte bella i. S. 84 ma q. P e a le chiese S.  
 85 ogniuom chettimira S. 86 rimanj S P.

tutte le cose de la tua persona,  
 benedicendo la tua nobil fama,  
 el tuo merito, chi ti fé e chi t'ama. 90

Benché tu abi più diversi amanti  
 non son però di ciò fatto geloso,  
 ançi son ben gioiso  
 via oltra più che se nessun t'amassi;  
 però che questo è segno che sembianti 95  
 d'ogni beltà in te faccia riposo,  
 e dal viso amoroso  
 altro che onesta cosa uscir non lassi.  
 Ma se alcun più forte disiassi,  
 o e' sentisse sospir, martiri o doglie 100  
 per te più ch'io, alor più tristo fora  
 che se di morte l'ora  
 fosse già dentro a mie vivace spoglie.  
 Però che qual più forte per te ardi  
 ghiaccio è a rispetto a miei boglienti dardi. 105

Tanto vien dolce nei mieï pensieri  
 talor, ch'io sento Amore in ogni vena,  
 e nel cor mi balena  
 spirito gratioso e summa pace;  
 E contemplando questi gran mestieri 110  
 Amor l'alma mi toglie e poi la mena  
 libera d'ogni pena  
 a te veder, che più ch'altra mi piace.

90 merito: *Tartaro*] marito S om. verso P. 91 Perche S molti e grandi S. 92 sono p. fatto di te S. 93 ma alor S. 94 via oltra] ultra ma t'amasse] tamassi con -i corr. su -e S. 95 questa e proua S. 96 onesta P faccian S. 97 uolto pietoso S. 98 honesta cader P. 99 for S disiasse P. 100 sospiri S sostener martir torme(n)ti e dolio P. 101 perte che io P. 102 allora P. 103 ale bramose P. 104 qual] qua P arde S. 105 ghiaccio è a rispetto] †emi† ghiaccio apo P. 106 Tanto] si P. 107 amor S. 108 e nel] che n. P. 110 mestieri] pensieri P. 111 e poi] puoi P. 112 a te uedere P. 113 chaltri gli piace S.

E lla immagine tua tutta verace  
 veder mi par dinançi agli ochi miei 115  
 sí propriamente che teco ragiono,  
 e nel mio cor propono  
 inginocchiarme inançi a li tuo piei  
 e chieder per salute a la mia guerra  
 basar sotto di lor la santa terra. 120

Amor al sonno, quando forte dormo,  
 la tua bella figura mi presenta  
 per far l'alma contenta  
 di vaghe cose po' che 'l veder bramo.  
 Allora sono gaio, alor riformo 125  
 qualunque cosa onesta mi talenta;  
 allora mi ramenta  
 narrarti el modo, el come , el quanto io t'amo;  
 allora mi rispondi, alor ti chiamo  
 e parli e ridi e tua beltà mi mostri, 130  
 ed empi l'ochi miei del tuo chiar lume  
 ed ogni bel costume  
 ne l'a[ma] mia gloriosa mente inchiostrì:  
 ond'i' per sofferir cotal percosse  
 torria che 'l mio dormir eterno fosse. 135

Cançon, tu sai che null'altro messaggio  
 voglio che li ochi miei e 'l tuo cantare,  
 però ti vo' pregare  
 che questa bella dea tu mi saluti  
 e di' che 'l core, el corpo e ciò ch'io aggio 140

114 e lla] sicche P tanto P. 115 agli ochi] lochi P. 118 piei] piedi S pie P. 119 dema P.  
 120 soda S. 121 Amore S. 122 rapresenta P. 123 lanima mia P. 124 dicose honeste  
 che poi auer le S. 125 a lor son S Allora rifirmo [...] *illegg.* P. 126 honesta cosa S. 127 a  
 lor S. 128 li modo e quanto P. 129 allora P. 130 tutta P. 131 *om.* ed S chiaro S. 132 tuo  
 S. 133 ne l'a[alma]: *Tartaro*] nella mia gloriosa mente P (gloriosamente S). 134 io S. 135  
 uor(r)ia P dormire i(n)eterno S. 136 niun S. 137 i miei occhi S. 139. saluta P saluti S  
*con i sovrascr. su* –e. 140 edi che lanima elcore P.

e quanto posso dir e ragionare  
 o saccio imagenare  
 fatto ò servo a le sua gran vertuti.  
 Però la priega che non mi rifiuti,  
 né metta altro amante al mio disio 145  
 e che per preço de la mia fatica,  
 che Amor nel cor mi riga,  
 non domando altro che lo sperar mio,  
 lo qual me tien d'ogne salute verde,  
 ch'a bon Signor servir mai non se perde. 150

141 et cio chio p. dire e operare S. 142 so S. 143 factol P tua gran vertute P vertuti S *con i sovrascr. su* -e. 145 proponga S. 146 fatica S. 147 ancor nel cor medica P. 148 altro non cheggio che lo spera P. 149 letitia S.

1. *Madonna*: l'apostrofe a Madonna ricorre in sede incipitaria in GUIDO GUINIZZELLI: «Madonna, il fino amor ched eo vo porto», in CINO DA PISTOIA: «Madonna, la pietate / che v'addimandan tutti i miei sospiri», «Madonna, la beltà vostra infollio»; più in generale, il rinvio è all'«apostrofe fondamentale dello Stilnovo» (MARTI 1969, 586; vd. anche SANTAGATA 2004 a proposito di PETRARCA, *Gentil mia donna, i' veggio*), ben attestata nella lezione trādita da S («Gentil madonna, mia speranza cara»): cfr. CINO DA PISTOIA, *Donne mie gentili*; *Gentil donne valenti*, *Gentili donne e donzelle amoroze*; LAPO GIANNI, *Gentil donna cortese*; ma si veda soprattutto DANTE, *Rime*, *La dispietata mente, che pur mira* 12 (L), 9 e 55: «gentil madonna, se da voi non vene», «gentil madonna, come avete inteso». Cfr. anche Chiaro DAVANZATI, *Gentil mia donna, poi ch'io 'namorai*; *Gentil mia donna, saggia ed avenante*, e le stanze della canzone *Gentil mia donna, gioi sempre gioiosa* di GUITTONE D'AREZZO, che cominciano tutte con «Gentil mia donna». — *cara*: 'preziosa'.

2-3. *poi che dipinta...core*: L'immagine è di invenzione siciliana e rimonta direttamente ad Andrea Cappellano (cfr. DE ROBERTIS 1952, 23 e CONTINI 1939, 26); cfr. DANTE, *Rime*, *La dispietata mente*, 12 (L), 22: «per man d'Amor là entro pinta sete». Se ne trovano tracce consistenti negli stilnovisti; tra i luoghi paralleli indicati da Contini, si veda almeno LAPO GIANNI, *Gentil donna cortese*, 3-4: «poi che 'n la mente vi porto pinta per non ubliare».

4. *conven*: il verbo implica l'idea di dovere ed è usato nelle sue implicazioni cortesi.— *ch'io t'ami più che la mia vita*: il verso ritorna quasi identico in *Decameron*, II,10: «Dei tu per questo appetito disordinato e disonesto lasciar l'onor tuo e me, che t'amo più che la vita mia? Deh, speranza mia cara, non dir più così, voglitene venir meco [...]».

5-6. *Tu sè dolceça...dolore*: assai evidenti i parallelismi giocati su coppie di opposizioni ossimoriche, i cui elementi sono disposti in posizione di rilievo alle estremità del verso.

6. *conforto...dolore*: cfr. SENNUCCIO DEL BENE, XI, 66: «Tu sol conforto sè della mia pace»; dello stesso Sennuccio, ma in contesto disforico, si veda anche VI, 4: «cosa non è, né fia, / per conforto giamai del mio dolore». Per un simile accumulo di qualità cortesi della donna si veda anche NICOLÒ DE' ROSSI, *O toco d'oro e neve bianchissima* (158), 4-7: «ciglio çentile, persona bellissima, / fonte di senno, tuta honestissima, / via di salute, sustegno de vita, / conforto, speranza, virtù complita».

7. *di virtù e di valore*: dittologia provenzaleggiante; si allude al massimo grado della qualità morali e intellettuali che rendono la donna degna di onore e pregio: SANTANGELO 1928, 395: «la doppia espressione indica il grado superlativo della qualità»; cfr. GIACOMO DA LENTINI 1.36, 1: «Madonna à 'n sé vertute con valore»; stesso concetto nei poeti stilnovisti: cfr. GUINIZZELLI, *Vedut'ho la lucente stella diana*, 7-8: «non credo che nel mondo sia cristiana / sì piena di biltade e di valore».

8. *sovra...vestita*: per il sintagma *sovra tutte l'altre* si può rimandare a GUINIZZELLI, *Vedut'ho la lucente stella diana*, 4: «sovr'ogn'altra me par che dea splendore»; il sintagma è ricorrente anche in PETRARCA, *Rvf*, 263, 5: «vera donna, et a cui di nulla cale, / se non d'onor, che sovr'ogni altra mieti». — *adornata e vestita*: metafora tipica della poesia stilnovistica; il verso echeggia in clausola il celebre v. 6 di *Tanto gentile*, «benignamente d'umiltà vestuta»: DANTE, *Vn*, XXVI (17. 5-7); si consideri anche il v. 7 di *O salute d'ogni occhio che ti mira* di SENNUCCIO DEL BENE, III (con rinvio alla nota di Piccini per altri luoghi paralleli): «di tal bellezza e di virtù vestita»; cfr. anche ANTONIO DA FERRARA, 22-23: «Costei porta la 'nsegna / di pregio, di valore e di virtute».

9-11: *O bel granato...lucido smeraldo*: notevole il ricorso all'*accumulatio* per esprimere metaforicamente il valore e il pregio della donna amata attraverso la comparazione alle gemme preziose; Sapegno fa notare come i paragoni con le gemme preziose siano comuni nella tradizione lirica, e aggiunge: «qui però il loro stesso accumularsi crea un'impressione di entusiasmo e di esuberanza che prepara il calore umano e semplice degli ultimi versi della stanza» (SAPEGNO, 60); basti rinviare a GIACOMO DA LENTINI, 1.35, 1-8: «Diamante, né smiraldo, né zaffino, / né vernul'altra gema preziosa, / topazio, né giaquinto, né rubino, / né l'aritropia, ch'è sì vertudiosa, /



né l'amatisto, né 'l carbonchio fino, / lo qual è molto rispiacente cosa, / non àno tante  
belezze in domino / quant'è in sé la mia donna amorosa».

9. *bel granato...margherita*: pietra preziosa di colore rosso scuro, qui in  
contrapposizione con la chiarezza e il candore della *chiara margherita* (vd. CORSI,  
145: «perla lucente»).

10. *oriental çaffiro*: l'aggettivo, che ricorre anche in DANTE, *Purg.*, I 13, si riferisce  
alla provenienza (dalla regione della Media) della pietra preziosa.

11. *topatio puro*: pietra considerata tra le più preziose, di un giallo molto intenso:  
«Topazio è una gemma intra l'altre maggiore; e sonne due le ragioni: l'una hae colore  
d'auro purissimo [...]» (OTTIMO, Par. III). Oltre a essere usato metaforicamente per  
indicare i beati, la pietra è creduta capace, proprio per la sua purezza, di indurre e di  
conservare la castità (cfr. TLIO, s.v., 1.1.1): «Havin' un'altra che topazio ha nome, / ed  
è la sua vertude molto casta, / e dove nasce dicerovi, [e] come / vertudios'è assai, chi  
no· lla guasta. / Ha color d'auro aa splendēte lume, / la sua vertude affreda chi la  
tasta, / ed in Arabia nasce e llà si cria. / Somiglia d'onestà la donna mia, / ch'a lo color  
superfuo contesta.» (INTELLIGENZA, 26.1).

13-15. Si allude alla fenomenologia dell'innamoramento di marca stilnovista, di  
ascendenza soprattutto cavalcantiana: qui beato è il sospiro che l'anima 'muove' per il  
desiderio della donna amata e beati sono gli occhi, da cui 'piovono lacrime'.

12. *beato quel*: modulo stilnovistico di ascendenza biblica molto diffuso; cfr. DANTE,  
*Vn*, XXIII (14. 17), *Donna pietosa e di novella etate*, 83: «Beato, anima bella, chi ti  
vede!»; LAPO GIANNI, *Dolc'è 'l pensier*, 10: «Beata l'alma che questa saluta!»; lo  
stesso Correggiaio in *Euguço, el coreçato tuo Matheo*, 43: «O beato cholui che en vita  
sua».

15. *lagrime piove*: uso transitivo del verbo, vale 'effonde, spande lacrime'; cfr.  
CAVALCANTI, XXVIII, 12: «lo quale spiritel spiriti piove».

16. *Prima che...l'anima mia*: perifrasi, di gusto popolareggiante, che indica il tempo  
della puerizia; tutta la stanza sembra ispirata, almeno concettualmente, alla *Vita nova*.  
È possibile che anche per questi versi Matteo abbia potuto tener presente la canzone di  
Fazio *Nella tua prima età pargola e pura* (X) che ripercorre, sul modello della  
petrarchesca *Nel dolce tempo de la prima etade* (Rvf 23), i momenti e le fasi dell'amore  
per la donna, fin dalle tappe giovanili dell'innamoramento (cfr. LORENZI 2013, 382).  
— La lezione *nullo* di P è qui accolta in luogo di *niun* di S, metricamente *difficilior*,  
per la ragione che il verso di P restituisce un andamento prosodico nettamente  
prevalente in Matteo Correggiaio, i cui endecasillabi sono, di norma, del tipo canonico  
non marcato, con netta preferenza di un andamento giambico e con accenti forti spesso  
sia in quarta che in sesta sede. Dal confronto con il verso 136, in cui S riporta  
nuovamente la lezione *niun* da considerarsi senza dubbio monosillabo (da qui,

probabilmente, la segnalazione di MENICHETTI 1993, 220, in cui si registra un uso eccezionalmente sinergetico del nesso ascendente), la lezione *niun* di S darebbe in questo caso un endecasillabo *a minore* con uscita tronca del primo emistichio e con accento ribattuto in 4° e 5° sede; la scelta è pertanto ricaduta su P, in conformità al testo assunto come base per la restituzione formale e in virtù delle considerazioni riguardo alle abitudini prosodiche del rimateur appena espresse.

22-23. *E la tua leggiadria...si mostrava*: CORSI 1969, 142 e LORENZI 2013, 10 rilevano per questi versi un influsso ubertino: «Moltiplicava a di a di l'amore / in me, sì ccome in te facea biltade»: FAZIO DEGLI UBERTI, *Nella tua prima età pargola e pura* (X), 17-19.

25. *qual rosa tenerella*: il sintagma è attestato nei siciliani, cfr. PSS II, 25.21, 25-27: «Và, canzonetta novella, / saluta la più amorosa, / quella rosa tenerella»; PSS II, 25.2, 56-57: «Sento da vo', bella, / rosa tenerella». L'aggettivo *tenerella* è un riferimento alla giovane età della donna. Il paragone della rosa con l'amata è «tipo d'espressione frequente, non però di tono aulico» (CONTINI 1960, I, 177), sin dai siciliani (per un elenco di rimandi nel *corpus* dei siciliani cfr. PSS, II, 967 n. 5; sulla rosa come metafora per l'amata cfr. DE ROBERTIS 1986, 4 a proposito di *Fresca rosa novella*).

27. *frontale*: ornamento del capo (cfr. TLIO, s.v.).

29-30: *e le mammelle...paradiso*: il particolare è diffuso in altri componimenti di tematica affine; cfr. PUCCI, XLII 65: «E le vezzose e piccole mammelle»; CINO RINUCCINI, V 46: «e 'l suo latteo petto e le mammelle»; FAZIO DEGLI UBERTI, ATTR. VI 56-57: «subbitamente, allor, si fuoro offerte / le picciole mammelle agli occhi miei».

35. *ché*: causale: 'Amore mi reca pene e affanno, cagionandomi il pianto'.

36. *e poi mi lassa in pensier desperato*: lezione di P, preferibile entro il contesto della stanza: 'Amore mi lascia in uno stato mentale di disperazione'; per la forma *lassa* cfr. CASTELLANI 2000, 304. Accettabile anche la lezione di S: *e poi mi lancia un pensier disiato*: SAPEGNO, 61 emenda con 'lascia', mentre CORSI 1969 rispetta la lezione di S. In questo caso il verbo potrebbe valere 'mi scaglia, mi infigge come lancia', cfr. DE ROBERTIS 1986, 55-56: «il verbo, in forma attiva, è caro al Notaro». *Penser disiato*: CORSI: «pensiero d'amore».

37-38. *el qual...vene*: «Amore mi tiene celato, chiuso nell'animo codesto pensiero, che non oso manifestare alla mia donna»: CORSI 1969, 146. Il v. 38 sembra echeggiare il v. 35 di *Perché la vita è breve*, PETRARCA, *Rvf*, 71: «che il sangue vago per le vene agghiaccia».

39. *Ma se me dice alcun*: 'E se qualcuno mi chiede: - Chi ti mantiene in vita?': LORENZI 2013 mette in evidenza il rinvio a FAZIO DEGLI UBERTI, *Nella tua prima età pargola e pura*, X 49-52: «Or se dubiassi e mi volessi dire: / "Che è che non sè morto

in tanti stridi?”»; ma, in generale, «tipicamente stilnovista» è «il rinvio alla testimonianza di un'autorità “esterna” che certifichi lo stato di prostrazione dell'amante» (LORENZI 2013, 389).

41-45. *e 'l lume eterno...rinova*: «lo splendore divino degli occhi»: CORSI 1969, 146. Si propone in questi versi la topica stilnovistica della donna che dona salute; probabile una reminiscenza della ballata di CAVALCANTI, XXVI 1-4 «Veggio negli occhi de la donna mia / un lume pien di spiriti d'amore, / che porta uno piacer novo nel core, / sì che vi desta d'allegrezza la vita», che «avrà tanta parte nella scoperta dantesca dei termini della lode e della “beatitudine”»: DE ROBERTIS 1986, 85 (con rinvio a DE ROBERTIS 1970, 142-47). La grafia *eterno* con raddoppiamento, ancorché non ascrivibile con certezza all'autore, ricorre anche nel sonetto di Matteo *O soma Provedenza* (v. 4) «secondo l'uso medievale più comune, anche latino» (BARBI 1932, CCXCIII); cfr. ROHLFS, 228.

42. *mi difende*: ‘mi vieta di piangere, di sospirare, di rattristarmi’ (francesismo: cfr. CORSI 1969, 146).

43. *da pianto, da sospiri*: dittologia frequentissima, dai provenzali; cfr. GIACOMO DA LENTINI, 1.13, 15 «li miei sospiri e pianti / vo pongano lo core» e i rimandi citati da ANTONELLI 2008, 290 (Cercamon, Giraut de Bornelh, Bernart de Ventadorn, fino a Davanzati).

44. *e veste...nova*: ricorre nella sirma la connessione di termini chiave occhi | letizia/dolcezza | cuore, tipica della poesia di impronta stilnovistica: cfr., a parte il luogo di Cavalcanti già richiamato per i vv. 41-45, ancora CAVALCANTI, XXII, 11: «che porse dentr' al cor nova dolcezza»; DANTE, *Vn* XXVI (17. 5-7), *Tanto gentile*, 10-11: «che dà per li occhi una dolcezza al core / che 'ntender non la pò chi non la prova». — *nova*: ‘mai provata’ (cfr. DE ROBERTIS 1986, 72).

49. *specchi...percuote*: ancora un probabile influsso di FAZIO DEGLI UBERTI, *Nel tempo che s'infiora e cuopre d'erba* II, 16-17: «e far de' suoi begli occhi a' miei due specchi / che lucon sì che non trovan parecchi»; qui gli occhi della donna sono gli ‘specchi’ in cui il sole riverbera i suoi raggi.

50-51. *e quando vien...capelli*: cfr. DANTE, *Rime*, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, 7 (CI), 13: «Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba».

53. *le vermiglie e bianche gote*: altro tratto tipico della descrizione della bellezza femminile; cfr. BRUZIO VISCONTI, *Mal d'amor parla chi d'amor non sente*, 69-71: «e le sue gote fatte per tant'arte, / che vi pareva rimaso / il color d'un granato pur mo colto».

59-60. I versi riportati in P corrispondono al distico finale che in S chiude la stanza seguente.

61. *Move...quando ride*: il riso dell'amata, altro elemento canonico della *descriptio puellae*, è spesso associato alla lode della perfezione dei denti; si veda, ad es., l'identica clausola in ANTONIO DA FERRARA, XXX 48 «e la so' dolze bocca quando ride», e l'identica serie di rimanti, solo con ordine invertito, in FAZIO DEGLI UBERTI, *Io guardo i crespi e i biondi capelli* (III), 28-29 (cfr. la nota di LORENZI 2013, 315 per l'indicazione di altri luoghi paralleli). – Si segnalano i diversi interventi editoriali dei precedenti editori per sanare l'ipermetria irriducibile del verso in S, qui sanata mediante il ricorso a P (vd. la *Discussione testuale* (S: *Moue dela bocca sua quandella ride*): Sarteschi (e sulla scorta di quest'ultimo, anche Lamma) emenda con *Move da la sua bocca quando ride*; più onerosa la soluzione di Sapegno e di Corsi che emendano con *Move da la tua bocca, quando ridi*, motivata sulla base di un'errata lettura del ms., dal momento che – sostiene Corsi – il v. è «senza rispondenza di rima col v. 50» (ma S, in realtà, riporta al v. 50 *divide*).

62. *gaia*: provenzalismo di larga attestazione (cfr. CELLA 2003, 415-416), riferito specificamente della primavera (cfr. TLIO, s.v., 1).

65. *E le labbra sottil*: altro elemento convenzionale della descrizione della donna; cfr. FAZIO DEGLI UBERTI, III 24: «dentro a quel labbro sottile e vermiglio»; BOCCACCIO, *Teseida*, XII 59 4: «con le labbra sottili». — *quando divide*: 'quando dividi'; la lezione di P viene interpretata come forma della seconda persona sing., ossia con identità di soggetto (la donna) tra *divide* e *mostrì* (lezione di P) al verso seguente (in luogo di *mostran* di S). La stanza trasmessa da P ha sempre e soltanto aggettivi e pronomi di II persona singolare (*la tua bocca*; *all'andar tuo*; *la tua virtù*; *estimando in te*) riferiti alla donna; S, per contro, presenta un «contrasto, per il cambiamento di persona, coi versi seguenti» (Corsi 1969, 143), forse dovuto alla erronea interpretazione dell'uscita dei verbi in -e attestati in rima.

68. *de bianchi, eguali e parvoletti denti*: cfr. BOCCACCIO, *Teseida* XII, 59 1-8: «Ella aveva la bocca piccioletta, / tutta ridente e bella da basciare, / e era più che grana vermiglietta / con le labbra sottili, e nel parlare / a chi l'udia pareva una angioletta; / e' denti suoi si potean somigliare / a bianche perle, spessi e ordinati / e piccolini, ben proporzionati.»; la bianchezza dei denti è tratto della descrizione femminile già diffuso nei provenzali.

69-71. *fra lor...si pensa*: «il fiato profumato, spirando tra i denti, forma parole e canti che suonano come voci celestiali»: SAPEGNO, 61.

73. *ogni atto onesto e gentile affanno*: 'atteggiamenti onesti e gentili affanni amorosi'; cfr. PETRARCA, *Rvf* 105, 7: «Un acto dolce honesto è gentil cosa».

75. *vertuosa*: 'virtuosa', ma anche 'potente', cfr. GIACOMO DA LENTINI, 1.36, 1-4: «Madonna à 'n sé vertute con valore / più che nul'altra gemma preziosa, / che

isguardando mi tolse lo cose, / cotant'è di natura vertudiosa» (con la stessa coppia di rimanti *vetudiosa : cosa*).

77. *mi pogne il cur*: il sintagma è tradizionale, di larga attestazione (cfr. GIACOMO DA LENTINI, 1.13, 5-6: «li miei sospiri e pianti / vo pungano lo core»; GIOVANNI QUIRINI, 50, 5-6: «e non di men Amor cum li suo teli / mi pogne il cor come d'amara spina»; per l'immagine degli occhi attraverso i quali Amore o la donna amata trafiggono il cuore si veda, chiaramente, CAVALCANTI XIII 1: «Voi che per li occhi mi passaste 'l core»; cfr. anche VENTURA MONACHI, III, 10: «e punge con la punta de lo strale / soavemente 'l cor di chi la mira». Irricevibile la lezione di *S mi pungono ilcore* (cfr. la *Discussione testuale*). — Il verbo *pognere* è attestato in NICOLÒ DE' ROSSI: cfr. BRUGNOLO 1974, I, *Glossario*, s.v. *pognere*.

78. *e però quel me dice*: 'perciò quel (il cuore) mi dice'.

80-81. *Debitamente...imperadrice*: «a buon diritto ti puoi vantare di essere la regina di tutte le belle donne» (CORSI 1969, 147). La forma *imperadrice* è comune nella lingua poetica due-trecentesca. Analogo motivo della superiorità della donna amata su tutte le altre, già trobadorico, è negli stilnovisti, cfr. GUIDO GUINIZZELLI, I, 25-28: «ché 'n lei èno adornezze, / gentilezze, savere e bel parlare / e sovrane bellezze; / tutto valore in lei par che si metta»; CAVALCANTI, II, 14: «perché di tutte siete la migliore». Il concetto è diffusamente espresso nella prima stanza.

87. *per communo*: locuzione avverbiale, 'tutti insieme' (cfr. TLIO, s.v. 'comune<sup>1</sup>', § 1.1.5). Metaplasmo di declinazione.

91. *Benché tu abi...geloso*: 'benché molti siano innamorati di te, non sono tuttavia di questo geloso'. — Sotto l'aspetto prosodico si segnala la dialefe dopo *tu*.

94. *via oltra più...t'amassi*: 'molto più che se nessuno ti amasse'. La locuzione avverbiale del primo emistichio è usata con accenti iperbolicici in comparazioni; cfr. GDLI, s.v. *vieppìù*, 858). — *t'amassi* ha desinenza molto diffusa nella lingua poetica.

98. *lassi*: 'lasci'; la forma è riconducibile all'italiano sett. ant., nonché a dialetti toscani occ. (cfr. CASTELLANI 2000, 522 e 357).

99. *Ma se alcun...disiassi*: 'Ma se tu desiderassi più ardentemente qualcuno'; necessaria la dura dialefe dopo *se*; iatico il dittongo ascendente in *disiassi*, come normalmente in linguistica: cfr. MENICHETTI 1993, 222.

101-103. *alor più tristo...spoglie*: 'sarei allora più addolorato che se l'aura della morte fosse già dentro al mio corpo ancora vivo'. Sotto l'aspetto metrico si segnala la dialefe in cesura al v. 101.

104. *Però che...dardi*: 'perciò chiunque arda d'amore più fortemente di me, è ghiaccio rispetto alle mie ardenti passioni', con memoria, forse, di questi versi di GUINIZZELLI, *Ch'eo cor avesse, mi potea laudare*, 5-8: «ché subitore me fa isvariare / di ghiaccio in

foco e d'ardente geloso; / tanto m'angoscia 'l profondo pensare / che sembro vivo e morte v'ho nascoso».

VIII. Si ripropone l'immagine stilnovistica dell'apparizione della donna nell'anima dell'amante; numerose spie verbali riconducono ai termini di una visione, condotta con accenti quasi mistici.

106. Si noti la presenza di una fitta rete di figure di ripetizione disseminate lungo tutta la stanza; qui notevole è la sequenza allitterante *vien...miei...pensier* e il gioco allitterante in *Tanto* e *talor* (a inizio del v. successivo). – *dolce*: Corsi ipotizza 'dolcezza', con uso neutro dell'aggettivo.

107. *balena*: il verbo rimanda all'eccezionalità della situazione descritta; si allude a una manifestazione improvvisa e fugace che dona piacere e appagamento.

110. *contemplando...mestieri*: 'e mentre l'anima contempla questi grandi avvenimenti'; si allude a una sorta di visione mistica (*contemplando*) in cui Amore trasporta l'animo alla contemplazione della "verace" immagine dell'amata. *Mestieri* è provenzalismo e nella tradizione stilnovistica indica il rapporto di dedizione e di servitù nei confronti dell'amata; in questo caso forse è usato nell'accezione generica di 'avvenimento, fenomeno': cfr. GDLI, s.v., 12.

111. *Amor...mena*: 'Amore innalza l'anima e poi la conduce'.

112. *libera d'ogni pena*: altra accentuata sequenza allitterante che ha la funzione di marcare, anche ritmicamente, gli elementi del verso.

113. *a te veder...piace*: 'a vedere te, che le piaci più di chiunque altro'.

114-115. *E lla immagine tua...ochi miei*: rilevanti le insistite serie allitteranti (*tua, tutta; verace, veder*).

117-118. *e nel mio cor...piei*: il motivo della visione della donna amata, davanti alla quale il poeta si inginocchia è in un sonetto di NICOLÒ DE' ROSSI, *Sol per provar se nel gabato çuoco* (388), 5-9: «[...] eo vidi come sentilla foco / nel vano imaçinar d'intorno al core, / denanti la donna, de cui spendore / plançer mercé sempre mi valse poco. / Alor me misi en terra dai soi piei».

120. *basar*: è forma settentrionale bene attestata nella lingua poetica.

121-122. *Amor al sonno...mi presenta*: 'Amore, quando cado in sonno profondo, mi presenta la tua immagine in sogno'; CORSI, 149 spiega *forte* del v. 106 con il latinismo 'per caso'; più probabile invece che *forte* abbia valore avverbiale (come al v. 99), e che quindi valga 'profondamente': cfr. GDLI, s.v. *forte*<sup>2</sup>, 3: 'dormire profondamente', 216). Sembra infatti che si stia descrivendo l'evento eccezionale dell'apparizione della donna amata, propiziata in un certo senso dalla profondità del sonno in cui l'io lirico cade.

123-124. *per far l'alma...bramo*: 'per appagare l'anima con la vista di cose nobili e belle, che poi – al risveglio – bramo avere'.

125. *riformo*: il verbo è usato figurativamente per indicare il risorgere di sentimenti puri e nobili nella mente rappacificata e purificata grazie alla visione. Da rilevare l'anafora di *alor*, a rimarcare lo stato di rinnovamento dell'animo grazie al sogno.

127. *mi ramenta*: 'trovo la forza': CORSI 1969, 149; forse, più perspicuamente: 'mi sovviene'.

131. *ed empi...lume*: 'inondi i miei occhi con la luce splendente dei tuoi'; il sintagma *chiaro lume* è ben attestato in Fazio (nel *Dittamondo* anche in rima con *costume*): cfr. DITTAMONDO, I XI, 24. Necessaria una scansione con dialefe dopo *ed* per ottenere accenti principali su sedi canoniche.

132. *ed ogni bel costume*: 'ogni tuo comportamento virtuoso'; in ragione della soluzione editoriale qui prospettata, che prevede una scansione con dialefe dopo *e*, viene inserita una *d* eufonica davanti a *o*, non altrimenti necessaria.

133. *inchiostri*: 'imprimi'.

134-135. *per sofferir...fosse*: il verso può essere spiegato con 'per sopportare questi affanni amorosi, consentirei piuttosto di morire', ma forse suggerisce altro: se si intende *percosse* in senso antifrastico, può darsi che il verso rimandi piuttosto alla richiesta di sonno eterno per godere della beatitudine perenne (i *gran mestieri*, ossia, in senso antifrastico appunto, tali *percosse*) della visione della donna. La richiesta di sonno eterno avrà in seguito un certo sviluppo «con la riscoperta dei modelli classici dell'*ad Somnum*» (cfr. CARRAI 1990, 41). Il termine *percossa* è impiegato dal Correggiaio anche nel ternario *Euguço, el coreçato tuo Matheo*, 19-20: «[Io] dico bene che quella percossa / *usque ad radices cordis fuit* [...]». — *torria*: nel significato di 'accettare, acconsentire di fare o di subire qualcosa, pur di conseguire o mantenere qualcosa a cui si tiene molto': cfr. GDLI, s.v. 105; il verbo, probabilmente *difficilior* rispetto a *vorria* di P, è attestato in S.

136-137. *null'altro...cantare*: letteralmente 'non voglio altro messaggio che i miei occhi e il tuo cantare', con probabile accordo a senso tra *messaggio* (lezione di S e di P, in rima con *aggio*) e i due elementi del verso seguente. Qui si allude a tutto ciò che è prova e segno esteriore del sentimento: gli occhi e la canzone inviata alla donna.

140-143. *e di' che...vertuti*: tutte le facoltà sono poste al servizio della 'gran virtù' della donna. La lezione di S, qui accolta, rimanda al «binomio diffuso sia nella lirica francese che in quella occitana, in quest'ultima favorito dal gioco paronomastico tra *cor* (ma al caso retto anche *cors*) < *cor* e *cors* < *corpus* [...]; nei Siciliani l'opposizione è assai diffusa»: RAPISARDA 2008, 464 (nota ai vv. 37-38 di Federico II, *De la mia dissianza* (14.2): «Diviso m'à lo core / e lo corpo à 'n ballia»), cui si rimanda per altri luoghi paralleli. Cfr. NICOLÒ DE' ROSSI, *Plu c'omo vivo Amor m'à 'nalçato*, 12-14:

«Però ti voio, Amor, sempre servire, / che 'core, corpo e 'l mi' operare / a morte e vita è tego fenire». Cfr. analogo binomio *anima e corpo* nel ternario *Pietro Suscendullo, amico diletto*, 2-3: «*Matheus Corigiarus cum salute / sa arme e sun cors a toy servir oroye*», per il quale FREZZA 2006, 334 rimanda, in ambito italiano, a NICOLÒ DE' ROSSI, *Glorioso splendore che sendisti*, 9: «Com l'anima e corpo faço homaço»; *En quatro anni Amor m'à formato*, 13-14: «ché l'alma e 'l corpo e lo moi disio / sempre seà, Floruç', a ti servire».

146. *per preço de la mia fatiga*: 'come ricompensa delle mie sofferenze'.

147. *mi riga*: Corsi chiosa: «di cui Amore mi lascia profondi solchi nel cuore».

149. *me tien d'ogne salute verde*: il sintagma *tien verde* è attestato in NICOLÒ DE' ROSSI, 220, 9-10: «unde lo spirito che me tien verde / desidera non essere a quel tempo» e vale 'mi tiene in vita' (cfr. *Glossario*, s.v. *verde*: BRUGNOLO 1977, II, 333), 'mi tiene sempre speranzoso'. — *ogne salute*: lezione di P, largamente attestata: cfr. DANTE, *Vn*, XXVI (17.10), 1: «Vede perfettamente ogne salute»; CINO DA PISTOIA, *Da poi che la Natura ha fine posto*, 5: «poi che vedovo son d'ogni salute»; MATTEO FRESCOBALDI, *Donne leggiadre e giovani donzelle*, 22-24: «Se questa mia preghiera / sarà da voi accettata, / d'ogni salute avrà el mio cor manto»; *Tant'è la nobiltà ch'ognor si vede*, 8: «ogni cara salute»; cfr. inoltre PETRARCA, *Rvf* 73, 42-43: «A llor sempre ricorro / come a fontana d'ogni mia salute». Accettabile anche la lezione di S: *d'ogni letitia verde*, 'fa vigoreggiare in me ogni gioia' (CORSI 1969, 150, con rinvio a DANTE, *Purg.* III, 135: «mentre che la speranza ha fior nel verde»).



## RIME

### II

*Deh, che faranno gli occhi miei lontani*

*Ms.:*

**Vch**, c. 772r, (*Matteo coreggiaio*).

*Edizioni:*

Lamma, 5;

Sapegno, 59;

Corsi, 152-153.

*Metro:* Ballata grande monostrofica.

Schema metrico: XYyX, ABCABC, CDdX. Assuonano le rime C (-ovo) e D (-orto); presenti richiami tra il primo verso della ripresa e quello della volta (*occhi*) e tra il primo verso della stanza e l'ultimo della volta (*pianger; piangon*).

*Discussione testuale:*

La ballata è veicolata in attestazione unica da **Vch**. Al v. 7 il ms. dà *ov'io mi truovo* (in rima con *rimuovo* al v. 10), emendato dal Lamma in *ond'io mi trovo* (in rima con *rimovo*: stessa soluzione anche in Corsi e in Sapegno); nella presente edizione si conservano le forme attestate.

Deh, che faranno gli occhi miei lontani,  
 donna, dal vostro viso in tanta guerra?  
 Se morte non gli serra,  
 non veggo ch'altra pace mai gli sani.

Ben debbe pianger dolorosamente, 5  
 più che dolersi, l'amoroso core  
 di questa lontananza ov'io mi truovo:  
 ma 'l cor pur vede col pensier, sovente  
 col bello imaginar, l'alto valore  
 dal qual, Amor, già mai non mi rimuovo; 10  
 ma gli occhi, lasso!, onde lagrime piovono,  
 il loro officio è senza alcun conforto;  
 e però non han torto  
 se amaramente piangon da voi strani.

1. *Deh...lontani*: l'attacco presenta una certa somiglianza (tematica più che lessicale) con *Deh, confortate gli occhi miei dolenti* di Matteo Frescobaldi.

2. *in tanta guerra*: 'in tanto grave affanno'. CORSI 1969, 152 rileva la presenza dei rimanti *guerra* : *serra* in DANTE, *Rime, La dispietata mente*, 12 (L), 61-62 e *Io son venuto*, 9 (C), 61-62. Il rimante *guerra* (: *serra*) è in PIERO DELLA VIGNA, *Amando con fin core* (10.5), 45: «servendo Amor, cui la morte fa guerra».

4. *altra pace*: diversa da quella data dalla morte. — *gli sani*: 'dia loro conforto'.

5-6. *Ben debbe..dolarsi*: il cuore innamorato non solo deve dolersi (sfogando coi versi il dolore: cfr. SAPEGNO, 59) ma deve ben piangere'.

7. *truovo*: la forma con dittongo trādita dal ms., normale nel fiorentino due-trecentesco, si impone in ragione dell'unicità della testimonianza. Per la dittongazione della serie *truovo* : *rimuovo* cfr. CASTELLANI 1980, 18-19.

8-9. *ma 'l cor...imaginar*: il cuore può godere della 'vista' della donna attraverso il pensiero e l'immaginazione; *pur* ha valore intensivo. — *alto valor*: Corsi segnala la presenza del sintagma in SENNUCCIO DEL BENE I, 13: «alto valor sovr'ogni umanitate»

## RIME

(cfr. anche il sintagma in clausola, su indicazione di PICCINI 2004, 5, SENNUCCIO DEL BENE VI, 8: «ritornassi in vost'alto valore»).

10. *non mi rimuovo*: 'non mi allontano'.

11. *Ma gli occhi*: gli occhi, a differenza del cuore, non hanno alcun conforto, dal momento che *il loro officio* è tutto nella contemplazione diretta dell'amata. Si noti l'anacoluto *Ma gli occhi...il loro officio è*. — *lacrime piovono*: con uso transitivo del verbo che ricorre anche in *Madonna, speme mia*, 15. Cfr. GIOVANNI QUIRINI, D.8, 7: «Il mio cor, lasso, di tristicia plora».

13. *e però*: con valore causale.

14. *piangon da voi strani*: ripresa a distanza di concetti chiave in *polyptoton*, con collegamento tra il primo verso della stanza e l'ultimo della volta.— *strani*: 'straniati, separati'.

*A 'namorarmi in te ben fu' matt'io*

*Ms.:*

**Fr**<sup>1</sup>, c. 93r (*Ballata dimatio coregiaio*).

*Edizioni:*

CB, 346;

Lamma, 4;

Corsi, 154;

Cudini, 30.

*Metro:* Ballata minore, di tre stanze di sei endecasillabi a piedi distici con rima incrociata e volta con *concatenatio*.

Schema: ZZ; ABBA, AZ. Rime inclusive 5 : 6; 9 : 12 : 13; 1 : 2; 15 : 20.

*Discussione testuale:*

Si emenda la forma *biasimo*, con mancata sincope di *i* tra *s* e nasale, con *biasmo*, come hanno fatto tutti i precedenti editori. La ballata fu pubblicata per la prima volta dal Carducci. Di questa edizione si segnala soltanto, al v. 17, una errata lettura del codice, nel quale, a inizio del verso, si legge – nonostante una piccola sbavatura d'inchiostro – piuttosto chiaramente *or*, e non *oi*; accolgo perciò la lettura del verso proposta da Corsi: *or come ti può il core sofferire*. Ernesto Lamma riproduce l'edizione procurata dal Carducci, dichiarando di modificarne in alcuni punti soltanto la punteggiatura. Per la verità, Lamma se ne discosta con qualche intervento, per lo più di natura peggiorativa. Ad esempio, al v. 17: *Ohi, come tu puoi del cor sofferire*, in luogo di *Ohi, come ti può il core sofferire* in Carducci, il quale, evidentemente accorgendosi dell'ipometria apparente del verso, emenda molto ragionevolmente la lezione del ms. *cor* con *core*; Lamma invece opta per un emendamento piuttosto radicale, per di più, senza renderne conto in nota. Pare invece frutto di una svista la ripetizione del v. 6 in luogo del v. 11, *ma pien di grazia ben posso chiamarmi*.

## RIME

A 'namorarmi in te ben fu' matt'io,  
ché ttu non donna sè, ma 'l dolor mio.  
Tu mi mostrasti prima il volto chiaro,  
facendomi sentir di pace segno  
e di cor dolce, amoroso e benigno. 5  
Me sol tenevi per tuo servo caro;  
or ài rivolto il bene in pianto amaro,  
vegendo ch'io t'adoro come Dio.  
Ahi, lasso a me!, ben fallo e dico male,  
ché 'n te non fu' matt'io a 'namorarmi, 10  
ma pien di grazia ben posso chiamarmi,  
ché 'n pregio venni sotto alle tue ale;  
perché virtù in donna assa' più vale,  
voglio gradire il tuo vero disio.  
Tu ssai ch' a fede pura i' t'ò servita 15  
e servo e servirò per me' morire.  
Or come ti può il core sofferire  
che lla pietà per me sie tramortita?  
Se mi consumi o fai perder la vita  
onor non ti sarà, ma biasmo rio. 20

18 cor 20 biasimo

1. *A 'namorarmi in te...matt'io*: evidente in clausola l'artificio retorico del "nome secreto", una sorta di gioco pseudo-etimologico sul nome molto diffuso nella lirica, usato per lo più per celare il nome dell'amata (cfr. BIADENE 1889, 185, che cita ovviamente soprattutto Petrarca); l'artificio è incluso nella trattazione di Antonio da Tempo.
3. *il volto chiaro*: 'benevolo', «attributo imprescindibile della donna già nella letteratura transalpina»: cfr. ANTONELLI 2008, 467, che segnala i numerosi riscontri nei siciliani. CORSI 1969, 154 segnala l'identica clausola in ANTONIO DEGLI ALBERTI, *Io ardo, donna, in un possente foco* (II), 11: «non mostrando qual era il chiaro viso»; cfr. anche RICCARDO DEGLI ALBIZZI, *Guardò la giovin bella di celare* (III), 19: «del chiaro viso ardevan di disio» e NICOLÒ DE' ROSSI, *çovene donna dentro il cor mi sede*, 11: «da quel signor che aparve sul clar viso».
8. *veggendo ch'io t'adoro come Dio*: il gerundio può avere una sfumatura concessivo-avversativa, e dunque 'nonostante tu veda che io ti adoro come Dio'.
9. *ben fallo e dico male*: è una ritrattazione di quanto è detto nella stanza precedente, sottolineata dalla replicazione del verso incipitario.
12. *ché 'n pregio venni sotto alle tue ale*: 'perché ho acquistato l'onore di essere preso sotto la tua protezione'. A proposito della clausola CORSI 1969, 154 ricorda l'espressione liturgica *sub umbra alarum tuarum*.
13. *perché virtù di donna...vale*: il sostantivo *virtù* indica il potere di tipo morale, spesso associato a *valore* (qui richiamato in clausola dal verbo *vale*).
14. *il tuo vero disio*: è l'amore ispirato dalla virtù dell'amata.
- 15-16. *Come ti può il cor...tramortita?*: 'come puoi consentire che la pietà per me sia spenta?'; la locuzione 'soffrire il cuore' significa 'aver il coraggio necessario per fare qualcosa' (GDLI, s.v., 269): un'eco posteriore del verso di Correggiaio è forse in LEONARDO GIUSTINIAN, *Guerriera mia, consenti a mi*, 77-79: «Ai me dolente, ai me meschin, / come te pò soffrire el core / volere lassare tanto amore?».
19. *Se mi consumi*: il verbo è attestato nella lirica amorosa come sinomino di 'tormentare, affliggere', in riferimento alla condizione tormentata dell'amante; cfr. MATTEO FRESCOBALDI, IV, 1-4: «Giovinetta, tu sai / ch'i son tuo servidore; / merzé del mio dolore / che mi consuma e non ho posa mai!», 5-8: «Tu mi consumi e struggi, giovinetta, / veggendoti sí fiera e dispietata, / e non mostri che sia d'amor costretta, / né che di lui già mai fussi 'nfiammata».

IV

*Mille merzé, o donna, o mio sostegno*

*Mss:*

**Bu**, c. 22v (*Matteo Correggiari da Bologna*);

**Fl<sup>4</sup>**, c. 103v (*Madrigale di matteo chorreggiaio*);

**Vch**, c. 382r (*Madrigale del medesimo Matteo*).

*Edizioni:*

Zambrini, 285;

CB, 345;

Lamma, 3;

Sapegno, 51;

Corsi, 153;

Cudini, 29.

*Metro*: ballata minore monostrofica.

Schema: ZZ, AbAb, BZ. Il modulo strofico a mutazioni distiche a rime alternate e volta su due versi va considerato come «forma minore» dello schema dominante della ballata cavalcantiana (/AB, AB, BZZ/, con *concatenatio* e *combinatio* finale su rima chiave); tale forma minore avrà «pieno sviluppo» solo dalla metà del Trecento (PAGNOTTA 1995, XLIX); i primi esempi sono proprio costituiti da questa ballata e da *Or fusse dato* di Antonio da Tempo. Consuonano le rime A (-ènto) e B (-anto); assuonano le rime Z e A.

*Discussione testuale:*

Le tre testimonianze non presentano errori evidenti che consentano raggruppamenti certi. Presenti varianti grafiche di cui si terrà conto in apparato. Il testo segue, come i precedenti editori, la lezione del più antico Fl<sup>4</sup>. Divergenze di lieve entità si riscontrano in Bu a v. 1 (*mercede*); condivise da Vch: vv. 3, 6, 7. Isolata la lezione erronea di Vch al v. 1 (*ti dico o meo s.*).

Mille merzé, o donna, o mio sostegno,  
ché m'ài della tua grazia fatto degno.

Vago, leggiadro, gioioso e contento,  
d'allegra voglia canto,  
perché tu d'amoroso e buon talento  
m'ài tratto fuor di pianto,  
poi m'à' coperto del tuo nobil manto,  
con viso d'umiltà senza disdegno.

5

1 mercede Bu merce ti dico Vch. 4 i canto Bu voglio c. Vch 5 bon Bu. 6 m'hai Bu Vch.  
7 m'hai Bu Vch.

1. *Mille merzé*: la richiesta di mille mercé ricorre in posizione incipitaria in ANTONIO DA TEMPO: *Mille merçede chiero*; cfr. anche CORSI 1970, «Mille merzé Amor, che tratto m'hai / di pene e in allegrezza messo m'hai», 1-2; CINO DA PISTOIA, *Mille volte richiamo 'l dì mercede*. Il motivo è largamente attestato: si vedano almeno GIACOMO DA LENTINI, *Donna, eo languisco*, 18-20: «se non tut[t]e fiate / facestemi a lo meno esta 'mistanza, / mille merzé valesse una pietanza»; LAPO GIANNI, *Eo sono Amor, che per mia libertate*, 29: «mille merzé, gentil donna cortese». — *sostegno*: 'conforto'.

2. *ché...degno*: cfr. FRANCESCO PETRARCA, *Disperse, Vergine pura e sol unica luce*, 40-41: «Fammi, che 'l puoi, de la tua grazia degno, / che l'alma mia riceva alcun sostegno».

3. *vago...contento*: numerosi sono i riscontri nella lirica amorosa dell'accumulo di aggettivi 'cortesi', in riferimento però alla donna: cfr. CASSATA 1993, 99.

4. *d'amoroso...talento*: 'grazie al tuo desiderio pieno d'amore'; cfr. PSS II, *Compiangomi e laimento e di cor doglio* (25.11), 15: «lo 'moroso, compiuto e buon talento», e *La mia amorosa mente* (25.17), 12-14: «Disio e pensamento, / l'amoroso talento / m'adobla li tormento»; PAGANO 2008, 939 rileva che il sintagma *amoroso talento* è scarsamente attestato, «anche nella lirica occitana».

7. *poi...manto*: è il motivo, presente nella lirica occitana, della protezione del signore ottenuta dopo il giuramento sotto il suo mantello; cfr. CINO DA PISTOIA, *O tu, Amor, che m'hai fatto martire*, LXXVI, 7: «facendomi tornar sotto l'ammanto»; vd. anche



## RIME

SENNUCCIO DEL BENE, in situazione rovesciata, VI, 15-16: «Non veggio in che ammanto / mi chiuda» (il rinvio di Corsi e di Piccini per la consuetudine feudale del giuramento di fedeltà sotto il mantello è a ORLANDINI 1927<sup>2</sup>, 165). Il motivo del manto come metafora di protezione è attestato anche in ambito religioso; cfr. lo stesso Correggiaio, *Cristo figliuol de Dio qua giù discese*, 14: «Cristo ci faccia di sua graccia manto».

RIME

V

*Donna, la gram vertude*

*Ms.:*

**Ba**, *recto* della coperta pergamenacea posteriore.

*Edizioni:*

Fiori, 57;

Orlando, 212.

*Metro:* ballata minore monostrofica.

Schema metrico zZ, AbBaaZ. Il componimento, non registrato da Pagnotta, può essere accostato ad altre ballate con schemi analoghi (PAGNOTTA 1995, 106-108 e ORLANDO 2005, 213).

*Discussione testuale.*

Il componimento si trova trascritto sul *recto* della coperta pergamenacea posteriore di un registro di *Accusationes* contenente atti redatti dal notaio *Pietro q(uondam) ser Schonpeççe de Pensauero*, al seguito del podestà fiorentino *Raçante de Foraboschis*. Viene trascritta insieme al componimento la notazione *Mathey coreçarij de padua* posta sul margine sinistro. La mano che ha trascritto i versi non sembra essere quella che ha redatto gli atti (cfr. ORLANDO 2005, 212). Prima della ballata sono trascritti i seguenti versi latini: *Exurgens kairrum duc çephire flactibus Equor*.

Donna, la gram vertude  
 d'amor, per vui, mi dà nova sallutte.  
 Tanta allegreça nel cuor sento ognora,  
 sendo davanti a vui.  
 Né d'altra serò mai, né possa fui                      5  
 che 'l cuor fé en vui demora.  
 Tanto più me 'namora,  
 ca d'altra algun piacer, vostre ferute.

1 gram. 2 vui. 4 vui. 5 may. 6 chel chuor. 7 men amora. 8 cha daltra.

1. *la gram vertude*: è il motivo cortese della 'potenza' di Amore. Il motivo ricorre in sede incipitaria, con qualche consonanza con la ballata, in GUIDO NOVELLO DA POLENTA, II: «Madonna, per vertute / d'amor, la pena m'è zoia, pensando / ca iusto affanno fai dolce salute», 1-3; cfr. anche LAPO DEGLI UBERTI: «Gentile madonna, la vertù d'Amore».

2. *per vui*: 'attraverso di voi', con valore strumentale. — *nova sallutte*: cfr. *Falcon vollar sopra rivere a guazzo*, v. 12: «dolce salute al cuor s'appoggia»; si tratta del motivo topico della donna che dona salvezza.

3. *Tanta allegrezza...ognora*: cfr. *Madonna, speme mia*, v. 44: «e veste 'l cuor d'una letitia nova»; si può rimandare anche a CINO DA PISTOIA, *Tutte le pene ch'io sento d'Amore* XI, 12-13: «Ché la beltade sol de lo suo viso / tant'allegrezza par ch'al cor m'accoglia».

4. *sendo davanti a vui*: cfr. CAVALCANTI, XXXV, 41-44: «Voi troverete una donna piacente, / di sì dolce intelletto / che vi sarà diletto / starle davanti ognora». ORLANDI 2005, 213 rinvia a «un frammento (pressoché coevo) *Sendo davanti a voi, dona, son muto*».

5. *Né d'altra...fui*: 'Né d'altra sarò mai, né mai lo fui': ORLANDO 2005, 213.

6. *che 'l cuor*: dal momento in cui il cuore fece dimora in voi.

## RIME

7-8. *Tanto più...ferute*: 'mi fanno innamorare molto di più le vostre ferite che non i piaceri provenienti da altra donna'. — *Ferute*: 'colpi, ferite' d'Amore (cfr. *Madonna, speme mia*, 134: «ond'i' per sofferir cotal percossa» e *Euguço, el coreçato tuo Matheo*, 14-15: «[Io] dico bene che quella percossa / *usque ad radices cordis fuit* [...]»).

## RIME

### VI

#### *O soma Provedenza, che governi*

Di fronte ai mali del mondo e alle *opere crude* degli uomini, il poeta invoca la Provvidenza divina per ristabilire la giustizia sulla terra.

*Mss.:*

**V**, c. 68r (*Matio coregiaio*)

**Fr<sup>2</sup>**, c. 126r (*Sonetto di Matio*)

**Pu**, c. 18r, adesp.

**Pa**, c. 41v, adesp.

**U**, c. 155r, adesp.

**H**, c. 135r (*Lauda di Iustiniano*)

**Vm**, c. 182r (*Lalda di Iustinian*)

**Vgr**, c. 73r-v.

**Vpr**, c1r.

*Edizioni:*

RistVpr<sup>2</sup>;

RistVpr<sup>3</sup>;

Lami, 280, edizione fondata su Fr<sup>2</sup>;

Lamma, 33; testimoni considerati per l'ed.: V Fr<sup>2</sup>;

Corsi, 150-151, basata su V Fr<sup>2</sup> Pa Pu U;

Luisi, edizione basata su Vpr.

*Metro*: sonetto su quattro rime a schema ABBA, ABBA; CDC, DCD.

*Discussione testuale*: Il sonetto ha certamente goduto di una discreta fortuna, essendo veicolato da un numero cospicuo (considerata l'esiguità della tradizione delle altre rime) di testimoni. Di questi, il più antico V assegna il componimento a Matteo Correggiaio all'interno di una piccola silloge (seppure, a rigore, non interamente riconducibile al poeta, dal momento che alcuni *unica* della c. 68r di V seguono *O soma prudentia* in forma adespota), aperta da questo sonetto e chiusa da *Dimi, Fortuna, tu che regi* (in V adespoto, ma attribuibile al Correggiaio per concorde testimonianza di Fr<sup>2</sup> e Pu). Altra attribuzione in rubrica si trova in Fr<sup>2</sup>, della prima metà del XV secolo (anch'esso prevede una micro raccolta di rime ascrivibili al poeta, seppure organizzata non nel medesimo ordine di V).

Il nuovo censimento in servizio della presente edizione ha consentito di individuare altre testimonianze, tutte tardo quattrocentesche, nelle quali il sonetto con *incipit O somma Sapientia che governi* è veicolato tra le laude di Leonardo Giustinian. Era quanto già segnalato da Quadrio, il quale dava notizia della presenza del sonetto in un codice pergameneo, il ms. 40 della biblioteca dei Padri Somaschi di Venezia; irreperibile fino al 1983, il codice è riemerso dalla Biblioteca della famiglia Giustinian Recanati di Venezia grazie alle ricerche di Francesco Luisi per l'edizione del laudario giustiniano. L'ex ms. 40, oggi ancora conservato nella biblioteca patrizia con segnatura Cl.CC, non è in realtà testimone del sonetto che qui interessa; lo è invece un altro codice della Biblioteca dei Padri Somaschi della Salute, anch'esso conservato nella Biblioteca Giustinian Recanati, con segnatura Cl.CCI.

Dalle risultanze delle ricerche di Luisi, l'ex ms. 40 (siglato Vgr<sup>1</sup> nell'edizione del Laudario) appare fonte principale della silloge quattrocentesca delle laudi giustiniane, la cui tradizione è riconducibile ai mss. H, Vm, Vgr<sup>1</sup> e alla *Princeps* del 1474, cui si aggiungono le tre ristampe, rispettivamente del 1475, del 1490 e del 1506. Il codice Cl.CCI (siglato Vgr<sup>2</sup>) che contiene il sonetto è invece ritenuto privo di valore ai fini della ricostruzione ecdotica, perché apografo settecentesco del conservato H.

La parziale difformità dell'*incipit* è con ogni probabilità la causa della mancata segnalazione, da parte dell'attento studioso delle laude di Giustinian, della presenza del sonetto che una tradizione diversa e più antica, stante la testimonianza di V ancora trecentesco, assegna a Matteo Correggiaio. Si ritiene, per conseguenza, insostenibile l'ipotesi della paternità a Giustinian, nato nel 1388, dal momento che, come attesta V, il sonetto ebbe sicuramente una certa circolazione fin dal tardo Trecento.

I testimoni non *descripti* del sonetto sono otto: V, Fr<sup>2</sup>, Pu, Pa, U, H, Vm, Vpr. Non sono presenti errori a carico dell'intera tradizione. Pochi errori certi e, per contro, diverse lezioni 'caratteristiche', suggeriscono soltanto accoppiamenti parziali, di volta in volta diversi.

Due testimoni sono tra loro accumulati per un errore evidente al v. 1:

V Pu

lez. critica (Fr<sup>2</sup>)

*O soma prudentia che g.*

*O soma prouedenza che g.*

Si segnalano di sèguito le principali mende di V, non attestate in Pu:

	V	Pu
5	<i>ritorni el chorso dicercho sup(er)nj</i>	<i>ritieni il c. di cerchi s.</i>
6	<i>ela palude</i>	<i>inla palude</i>
7	<i>digrattia lasa</i>	<i>di guerra llassi</i>
10	<i>superno</i> (in rima)	<i>superbo</i>
12	<i>padre mercede</i> (iperm.)	<i>padre merce</i>

e una variante isolata al v. 11:

11	<i>ogni superbia inabiso cada</i>	<i>'n abiso ogni maliccia cada</i>
----	-----------------------------------	------------------------------------

Quanto a Pu invece, si segnala unicamente un errore al v. 7: *nudi* in luogo di *nude* (in rima con *palude* nella seconda quartina). La presenza della variante al v. 7 *pieta*, di per sé non erronea, suggerirebbe secondo Tartaro un accoppiamento con Fr<sup>2</sup> (TARTARO 1967, 190), dal momento che la lezione è di loro esclusiva attestazione. L'ipotesi di un apparentamento tra Pu e Fr<sup>2</sup> non trova sufficienti appoggi in sede di classificazione, dal momento che mancano errori certi che possano inquadrarne i rapporti sotto la configurazione di un comune capostipite (Tartaro ipotizzò invece la seguente configurazione: Fr<sup>2</sup>VPu, Pa, U); né però può essere esclusa, dal momento che i codici sono accumulati per un errore certo rintracciabile nell'altro sonetto che hanno in comune, *Dimi, Fortuna*. L'ipotesi di Tartaro potrebbe essere validata perciò solo ipotizzando, per questo sonetto, che la corretta lezione *Prouedenza* sia stata ripristinata per congettura da Fr<sup>2</sup>.

Passando a esaminare la lezione di Fr<sup>2</sup>, si noterà come esso riporti un testo sostanzialmente corretto, con poche mende di entità non rilevante (forse a eccezione della prima):

	Fr <sup>2</sup>	lezione critica
2	<i>sisi chonchiude</i>	<i>in sé c. (V: cho(n)ghiude)</i>
3	<i>deno guardare lenostre opere chrude</i> (iperm. app.)	
9	<i>manda langiol tuo</i> (ipom. app.)	<i>manda l'angelo tuo</i>

Resta isolato per la lezione al v. 11:

11	<i>ogni miseria cada</i>	<i>ogni mallicia c.</i>
----	--------------------------	-------------------------

Caratterizzata da una cospicua serie di innovazioni è invece la testimonianza di Pa:

Pa	lezione critica
2 <i>quel che laterra al mare</i>	<i>ciò che la terra e 'l ciel</i>
4 <i>ma uolçy dipietta iochi e.</i>	<i>ma volgi a noi di grazia</i>
5 <i>di rigni superni</i>	<i>di cerchi s.</i>

La testimonianza di U ci restituisce un testo sostanzialmente corretto; U rimane però isolato dalla tradizione fin qui discussa per la disposizione delle terzine, cui si aggiunge la seguente lezione isolata:

U	lezione critica
10 <i>che per mostrarci la b.</i>	13 <i>che per aprire la b.</i>

La differente disposizione delle terzine è tratto comune sia a U che al gruppo di testimoni che assegnano il sonetto a Leonardo Giustinian (Vpr, H, Vm); con il gruppo, U condivide anche l'inversione dei verbi al v. 13 (v. 10 negli altri mss.):

U + Vpr Vm H	altri mss.
10 <i>che taglia e uinca</i>	<i>che vince e taglia ogni voler</i>
<i>Che tagli e ui(n)ca (Vpr)</i>	
<i>Che taglie e uinca (H)</i>	

I tratti comuni appena segnalati non possono essere considerati tuttavia sufficientemente probanti per ipotizzare un capostipite comune. La presenza di lezioni 'discriminanti' come quelle appena osservate comuni a U e a Vpr H Vm, non giudicabili come erronee, unita alla presenza di una menda di ordine metrico di Vpr H Vm a v. 5 che in U manca, potrebbe semmai indurre il sospetto che tra U e la fonte di Vpr vi siano stati fenomeni di trasmissione orizzontale; tuttavia, in assenza di archetipo e allo stato dei fatti documentabili, l'ipotesi di un contatto tra le fonti della tradizione - per il gruppo VprHVM non è anzi da escludere l'ipotesi di un vero e proprio rimaneggiamento - risulta del tutto indimostrabile. Come accennato, i testimoni Vpr Vm e H sono apparentabili tramite l'errore comune al v. 5:

Vpr Vm H	altri mss.
5 <i>ritien del corso</i>	<i>el c. (V, Pa)</i>



## RIME

*il c. (Fr<sup>2</sup>, Pu, U)*

Si distinguono poi per altre varianti peculiari:

- |   |                                 |   |
|---|---------------------------------|---|
| 1 | <i>O sum(m)a Sapientia</i>      | <i>O soma prouedenza (Fr<sup>2</sup>)</i><br><i>O summa prouidentia (U)</i><br><i>O soma prudentia (V; su(m)ma Pu)</i>          |
| 2 | <i>cio chel cielo ela terra</i> | <i>cio chelater(r)a elcielo (V)</i><br><i>cio che laterra elciel (Pu, U)</i><br><i>cio chenterra einciello (Fr<sup>2</sup>)</i> |

Un più stretto legame è riscontrabile in Vpr e H, che al v. 10 leggono:

- |    |                           |                           |
|----|---------------------------|---------------------------|
| 10 | <i>ogni ualor superbo</i> | <i>ogni voler superbo</i> |
|----|---------------------------|---------------------------|

in cui la lezione degli altri mss. pare sia da preferire.

In conclusione, l'incertezza dei rapporti fra Fr<sup>2</sup> Pu, unita all'incertezza del posizionamento di U rispetto al gruppo formato da Vpr H Vm (all'interno del quale si distingue nettamente Vm dagli altri due testimoni, ma mancano errori separativi tra Vpr ed H, il che è probabilmente spia di un rapporto di derivazione diretta, non altrimenti precisabile in questa sede per la porzione di testo collazionata), inducono alla decisione di rinunciare alla configurazione dei rapporti attraverso uno *stemma*. A fronte di una tale instabilità, il canone assunto privilegia, quando possibile, l'accordo di VPuFr<sup>2</sup> con U.

Si fornisce, nella sezione dell'Appendice, l'edizione Luisi del sonetto secondo la redazione riconducibile a VprHVM.

O soma Provedenza, che governi  
 ciò che la terra e 'l cielo in sé conghiude,  
 deh, non guardar le nostre opere crude,  
 ma volgi a noi, di grazia, gli occhi eterni.

Ritieni el corso de' cerchi superni, 5  
 ché le tue gente sono in la palude,  
 di guera lase e d'ogni pace nude:  
 Tu solo, Dio, la verità dicerni.

Manda l'angelo tuo, manda la spada  
 che vince e taglia ogni voler superbo, 10  
 sì che 'n abiso ogni mallicia cada.

Padre, mercé, per lo tuo caro Verbo,  
 che per aprirci la beata strada  
 su la croce gustò l'aceto acerbo.

1 Provedenza Fr<sup>2</sup> (prouidençia Pa; prouidentia U)] Prudentia VPu Sapientia VprHVm. 2  
 ciò che la terra e 'l cielo VPu] chentera einciel Fr<sup>2</sup> cio chel cielo ela terra VprHVm quel che  
 laterra al mare Pa, in sé] sisi Fr<sup>2</sup>. 5 Ritieni] Ritorni V el corso VPuFr<sup>2</sup>] del c. VprHVm  
 cerchi PuFr<sup>2</sup>] cerco V rigni Pa cieli VprHVm. 6 in la palude Pu] ela p. V inu p. Fr<sup>2</sup> inle p.  
 UPa nele VprHVm. 7 di guera PuFr<sup>2</sup>] di grattia V, paceVPaUVprH] piata Fr<sup>2</sup> pieta Pu piaghe  
 Vm. 8 Dio VPuVprH] idio Fr<sup>2</sup>PaUVm. 9 l'angelo VPuFr<sup>2</sup>UVprVm] langiol Fr<sup>2</sup> Pa (ançel).  
 10 che vince e taglia VPuFr<sup>2</sup> (vinca Pa)] che taglia e uinca UVprHVm (tagli VprHVm),  
 superbo] superno V. 11 sì che 'n abiso ogni mallicia cada PuPaUVprHVm] siche ogni  
 superbia inabiso c. V miseria c. Fr<sup>2</sup>. 12 mercé] merdece V. 13 aprirci Pu] aprirne V aprire  
 Fr<sup>2</sup>VprHVm mostrarci U. 14 su la croce VPuFr<sup>2</sup>PaU] in su la c. VprHVm.

1-2. *O soma...conghiude*: perifrasi per indicare Dio: 'O somma Provvidenza che governi quanto la terra e il cielo abbracciano'. *Conghiude* con sonorizzazione della consonante sorda, è forma di V.

3. *opere crude*: l'operato crudele e spietato degli uomini.

4. *occhi eterni*: per la grafia con raddoppiamento cfr. *Madonna, speme mia, belleça cara*, nota al v. 41.

5. *cerchi superni*: è clausola dantesca: cfr. DANTE, *Par.*, XXVII, 144: «raggeran sì questi cerchi superni».
6. *le tue gente sono*: non infrequente l'accordo di un verbo plurale con nomi collettivi.
7. *di guera...nude*: stremate dalla guerra e prive di pace. La serie rimica *crudi* : *nudi* : *paludi* è attestata in DANTE, *Rime*, *Doglia mi reca*, 14 (CVI), 101-103; cfr. anche *Par.* IX, 46-48: «ma tosto fia che Padova al palude / cangerà l'acqua che Vicenza bagna, / per essere al dover le genti crude».
9. *Manda...la spada*: l'angelo armato di spada raffigura la giustizia divina: cfr. DANTE, *Purg.*, IX, 82: «e una spada nuda avèa in mano»; cfr. anche GIOVANNI QUIRINI, *Se l'erba e 'l fior e il fructo che produce* 13, 7-8: «e pensa che pur la divina ispada / punisse quei che l'angel rio seduce».
10. *che vince e taglia*: cfr. DANTE, *Par.*, XXII, 16-17: «La spada di qua sù non taglia in fretta / né tardo».
13. *la beata strada*: la via della redenzione dal peccato originale.
14. *su la croce...acerbo*: immagine dal tono biblico; cfr. GIOVANNI QUIRINI, *Io sum regina e madre del verace* 60, 28-29: «lo qual fu crucifixo in l'aspro legno / e li gustò l'aceto e el fiel amaro»; DUSO 2002, 108 rimanda al vangelo di Matteo: «Mt., 27 34 (“dederunt ei vinum bibere cum felle mixtum”; altri evangelisti hanno “acetum”)».

## VII

*Dimi, Fortuna, tu che regi el mondo*

Il tema della Fortuna avversa sembra uno dei *topoi* ricorrenti nella produzione di Matteo (vd. il sonetto inviato ad Antonio da Tempo *Vostra dimanda à troppo forte carga*, v. 4: «vana perché Fortuna ognor me scarga»; cfr. anche *Euguço, el coreçato tuo Matheo*, vv. 46-48: «Tu vidi sença requie d'ora in hora / orbem vollubilli ro[ta ...], / e non êt çonse en luy che durer possa»). Il sonetto è intessuto di accenti e motivi tipici della vasta produzione sul tema: presente il *cliché* della Fortuna colta nell'atto di volgere la ruota in senso avverso rispetto alla volontà degli uomini, il cui modello archetipico per la poesia del Trecento è stato riconosciuto (vd. MEDIN 1889, 101 sgg.; CIOCIOLA 1995, 341) nel componimento di frate Stoppa De' Bostichi *Se la Fortuna o 'l mondo*. Una interessante attestazione della fortuna del sonetto – al di là della esiguità della tradizione, all'interno della quale la quantità di varianti è ad ogni modo spia di una diffusione che sembra mal rispecchiata dal numero delle testimonianze superstiti – viene dalla produzione, tutta incentrata sul tema della fortuna, di otto componimenti del poeta Antonio Zacara da Teramo. Per uno di questi in particolare, la ballata a due voci *Dimi, Fortuna*, lo studioso della produzione del poeta, Francesco Zimei, ha rilevato significativi riscontri tematici e stilistici con il sonetto di Matteo, che certamente ne costituisce il modello; si vedano le osservazioni di Zimei riguardo ai precisi richiami intertestuali, evidenti sia nelle scelte lessicali di Zacara che nella sovrapposibilità delle «strutture portanti» sul piano retorico (cfr. ZIMEI 2004, 232): identica è la mossa sintattica, in *exordium*, dell'interrogativa che occupa l'intera quartina nel sonetto di Matteo, con apostrofe alla Fortuna colta nell'atto di volgere la ruota; «assai simile» è poi lo svolgimento dei concetti tra la seconda quartina del sonetto e il primo piede della ballata, in cui si esibisce il motivo della «caduta verso il basso – significativamente rappresentato dai due rimatori con termini omologhi (“fondo” e “profundo”) – quale conseguenza ineluttabile del destino [...]»; infine, nella *peroratio*, i due componimenti sono accumulati dallo svolgimento della topica imprecazione contro la Fortuna avversa».

*Mss.:*

**V** (c. 68r, adesp.);

**Fr<sup>2</sup>** (c. 125v, *Soneto di Matio choregiaio*);

**Pu** (c. 18r; adesp.).

*Edizioni:*

Lamma, 34;

Sapegno, 433;

Corsi, 152.

*Metro:* sonetto.

Schema: ABBA, ABBA, CDC, DEE.

*Discussione testuale.*

Il sonetto è trådito da tre testimoni: V Fr<sup>2</sup> e Pu. Nell'edizione Lamma i versi delle quartine sono stampati contro senso a causa di un'errata lettura di V, che trascrive il sonetto su rigo continuo (LAMMA 1891, 34: «Ho seguita la lezione del cod. Vat. Urb. 697, senza neppur provarmi a correggerla col testo Riccard. 1103, solo perché quello è il più antico dei due codici»). Cade nello stesso errore Corsi, che fonda il testo su Fr<sup>2</sup> scartando la testimonianza di V perché il codice darebbe «dal v. 2 all'8 [...] questo testo:

onde avien tal voglia e tal podere?  
 Tu mostri il volto prospero e secondo  
 e poi di subito 'l fai qui cadere,  
 volgendo pur la rota al tuo volere:  
 che se fai triste l'un l'altro jocondo  
 e fai onore altrui, bene e piacere,  
 e senza rilevar lo tiri al fondo.».

V Fr<sup>2</sup> e Pu sono i testimoni che recano il maggior numero di rime ascrivibili a Matteo (Pu Fr<sup>2</sup> tramandano le stesse rime, anche se non in identica successione). Il settentrionale Pu, vergato nella prima metà del XV secolo, trascrive adespoto il sonetto immediatamente dopo *Falcon vollar* (attribuito a Matteo), e prima di *O soma Provedenza*, qui adespoto, ma attribuito al Correggiaio da altri mss; in Fr<sup>2</sup> invece, anch'esso settentrionale (di mano emiliana), il sonetto apre la serie delle rime di Matteo. Settentrionale (di area padovana) è anche V, il più antico dei tre, che trascrive il sonetto su rigo continuo (due versi per rigo) alla fine della c. 68r, e dopo una serie di rime adespote che seguono *O soma Provedenza*, attribuito a Matteo. Non si

registrano errori congiuntivi a carico dell'intera tradizione. La lezione di Pu Fr<sup>2</sup> al v. 3 *e tal piacere*, in concorrenza con *o tal podere* V, configurandosi come errore di anticipo di *piacere* al v. 6, permette di raggruppare i mss. in Pu Fr<sup>2</sup>, V. Un più stretto legame tra Pu Fr<sup>2</sup> è postulato anche dall'infrazione metrica al v. 7:

Pu Fr <sup>2</sup>	V
<i>poscia di subito lo fay giu cadere</i> Pu	<i>e poi di subito el fai giu chade(r)e</i>
<i>poscia di subito la fato chadere</i> Fr <sup>2</sup>	

dove il pronome atono dei due testimoni non consente la sinalefe in cesura, come regolarmente in V.

Pu presenta a sua volta una inversione dei termini al v. 4:

4 *fai lun tristo ellaltro giocundo* Pu

con conseguente perdita della disposizione chiastica degli elementi del verso; di sua esclusiva attestazione è anche la rima settentrionale, *giocundo* (: -ondo).

Mende tendenzialmente separative di Fr<sup>2</sup> sono:

	Fr <sup>2</sup>	lez. crit.
2	<i>piu</i>	<i>pur</i>
9	<i>no poso</i>	<i>non so</i>
14	<i>quel</i>	<i>qual</i>

probabilmente travisamenti che rendono meno agevole l'interpretazione del testo. V, che manca degli errori degli altri testimoni, trascrive i vv- 12-13 in ordine invertito. Su tale base è possibile ammettere la discendenza comune di Pu Fr<sup>2</sup> da un capostipite comune α; V invece dipenderà per altra via dall'originale. Nei casi di contrapposizione la scelta ricade di preferenza su V, codice padovano ancora trecentesco, al quale ci si affida per la restituzione formale del sonetto.

Dimi, Fortuna, tu che regi el mondo,  
volgendo pur la rota al tuo volere,  
onde ti vien tal voglia o tal podere  
che tu fai tristo l'un, altro giocondo?

Tu mostri il vento prospero e secondo 5  
di far onor altrui, bene e piacere,  
e poi di subito el fai giù cadere,  
e senza rilevar lo tieni al fondo.

Pensar non so, se tu fosti a la prova,  
di quel ch'io ti ragiono che diresti 10  
altro che tua natura è così nova.

Maladeto sia el punto che nascesti,  
e maladetta tu che regni sola,  
che qual più t'ama impichi per la gola.

2 p(i)u Fr<sup>2</sup>. 3 e tal piacere α (Fr<sup>2</sup>Pu). 4 fai lun tristo ellatro giocundo Pu. 6 onore Fr<sup>2</sup>.  
7 poscia Pu la fato chadere Fr<sup>2</sup>. 8 tiri V a fondo Fr<sup>2</sup>. 9 no poso Fr<sup>2</sup>. 11 e si noua Pu.  
12 Or maladetto α (Fr<sup>2</sup>Pu). 14 quel Fr<sup>2</sup>.

1. *Dimi...mondo*: l'espressione 'reggere il modo' è largamente attestata e spesso ricorre in riferimento a Dio. Un *incipit* non dissimile tra la vastissima produzione sul tema è in ARRIGO DI CASTRUCCIO, *O Fortuna che tutto 'l mondo guidi*, con identica mossa stilistica e la presenza della interrogativa che si estende per l'intera quartina: «O Fortuna che tutto 'l mondo guidi / e fermi e fiacchi altrui com'a te piace, / come consenti tu che questa pace / si faccia, ond'io non sappia ove m'annidi?».

2. *volgendo pur...volere*: viene proposta l'immagine topica della fortuna colta nell'atto di volgere continuamente ('pur') la ruota secondo una cieca volontà; cfr. *Euguço, el coreçato tuo Matheo*, vv. 46-48: «Tu vidi sença requie d'ora in hora / orbem vollubilli ro[ta ...], / e non êt çonse en luy che durer possa»). L'immagine della mutevole ruota è topica: DANTE, *Inf.* XV, 95-96 «però giri Fortuna la sua ruota / come le piace»; VENTURA MONACHI, *Se la Fortuna t'ha fatto signore*, 9-10: «Non riguarda Fortuna cui

né quali; / sempre come le par volge sua rota»; FRATE STOPPA DE' BOSTICHI, *Se la Fortuna o 'l mondo*, 34: «po' che Fortuna volse».

3. *onde ti vien tal voglia*: si noti la figura etimologica (*volere*; *voglia*) su fitto richiamo l'allitterante.

4. *tristo l'un, l'altro giocondo*: disposizione chiasmica della coppia antinomica; identica coppia ossimorica in clausola è in ANTONIO DA FERRARA, *Le stelle universali e i cieli rotanti*, 56-57: «una picciola volta / di dadi mi può far tristo e giocondo».

5. *segondo*: 'favorevole'. Lo stesso rimante (*seconda*, in rima con *ioconda*) è in un sonetto sulla Fortuna di GIOVANNI QUIRINI, 49, 1-4: «Se la Fortuna non voglie seconda / a questo tempo como già solea, / forse che 'l primo Amor che la movea / veder ancor la ci farà ioconda».

6. *onor...piacere*: i termini, spesso in dittologia, compaiono anche in *Euguço, el coreçato tuo Matheo*, 3 «de bien, de honeur, de pres et tote çoie», per il quale Frezza rimanda alla *Chanson de Roland*, 39: «Serez ses hom par honur e par ben»; NICOLÒ DE' ROSSI, *Quando che l'omo la donna affetta* (113), 7: «che dove Honore e bene è perso».

7. *el fai giù cadere*: *el* è forma del pronome attestata nella lingua poetica (si trova in Guittone), in concorrenza all'esito *il* da ILLU, «originariamente legato alla posizione preconsonantica, dopo finale vocalica»: cfr. ROHLFS, 436.

8. *rilevar...fondo*: 'e senza risollevarlo lo tieni in basso'.

9. *se tu...prova*: si può intendere, con Corsi: 'se tu fossi chiamata a rispondere del tuo operato'.

10. *di quel ch'io ti ragiono*: la costruzione di 'ragionare' con complemento diretto non è infrequente nella lingua poetica (cfr. AGENO 1964, 47-48).

11. *nova*: 'crudele, inaudita'.

12. *Maladeto sia el punto*: la formula è topica, di ascendenza biblica; si veda almeno CAVALCANTI XXXII, 31: «Quel punto maladetto sia [...]»; DE ROBERTIS 1986, 128 rimanda a CECCO ANGIOLIERI, *Oimè d'Amor*, 9: «Oimè, quel punto maladetto sia» e a *Lament*. XX 14: «Maedictus dies in qua natus sum».

13. *e maladetta tu*: la Fortuna viene maleddetta anche in un sonetto di NICOLÒ DE' ROSSI, *S'eo avesse de vita mille carte* (297), 9-10: «Ma ço per loda non si pogna alcuno / se non a la fortuna maledetta».



*Falcon vollar sopra rivere a guazzo*

Il sonetto è stato accostato (SAPEGNO, 65; TARTARO, 99; BRUGNOLO 1976, 437; MAZZONI 1941; SQUAROTTI 2000, 33; GIUNTA 2011, 205) a *Sonar bracchetti* di Dante, in cui si ritrova la stessa giustapposizione fra i piaceri della caccia e quelli dell'amore, con la preminenza dei secondi sui primi. Entrambi i componimenti sono stati ricondotti in modo non «del tutto pertinente» (GIUNTA 2011, 34) al genere romanzo del *plazer*, in quanto si ritrovano caratteristiche sconosciute al genere; le osservazioni di Giunta a proposito del rapporto tra il genere romanzo e il sonetto dantesco possono essere utili per inquadrare correttamente anche il sonetto dell'epigono Matteo: «*Sonar bracchetti* è infatti caratterizzato da due elementi che il genere *plazer* non conosce: l'opposizione di un primo termine e un secondo (qui tra le piacevolezze venatorie e le piacevolezze amorose) e il superamento dell'uno da parte dell'altro (qui la precellenza dell'amore sulla caccia). Nei *plazers*, inoltre, le cose e gli eventi enumerati sono eteroclitici, non riducibili, come qui, a un unico ambito (la caccia), perché ciò che conta non è la qualità specifica di ogni singola cosa o evento bensì il loro comune denominatore: la bellezza [...]» (GIUNTA 2011, 205). Nel sonetto di Matteo però manca del tutto quella «pregnanza argomentativa» (il rinvio in Giunta è a BARBERI SQUAROTTI 2000, 34) del modello dantesco, per cui l'incompatibilità tra caccia e amore risulta nel sonetto di Matteo come un motivo ormai topico, privo dello «svolgimento dialettico che in Dante portava alla condanna della caccia facendo in modo che si configurasse come l'esito di un processo interiore e come una scelta maturata nell'autonomia della coscienza individuale» (*ibid.*). GIUNTA 2011, 207 segnala, tra le testimonianze del *topos*, la canzone di Francesco Smera *Per gran soverchio*, il sonetto di Folgore da San Gimignano *Ed ogni venerdì* e la caccia trecentesca *Segugi a corta e can per la foresta* (come già MAZZONI 1941).

*Mss.:*

**Fl**<sup>3</sup>, c. 118r (*Sonetto fecie francho disimone*);

**Fr**<sup>2</sup>, c. 126r (*sonetto di Matio*);

**Pu**, c. 17v (s. *M. corez. d.pa.*).

*Edizioni:*

Lamma, 32;

Sapegno, 66;

ALI, col. 324;  
 Mazzoni, 381;  
 Muscetta-Rivalta, 568;  
 Corsi, 151.

*Metro*: sonetto.

Schema ABBA, ABBA, CDC, DCD. Rima ricca 6 : 7.

*Discussione testuale*.

Si registrano errori separativi per ciascun testimone, ma nessun errore comune (né è il caso di considerare tale l'ipermetria apparente per la presenza della lezione *uolare* al v. 1 di  $\text{Fr}^2 \text{Fl}^3$ ). In assenza di elementi a sostegno di un'ipotesi ricostruttiva solida si adotta **Pu** come testo base, la cui lezione, in presenza di errori e varianti singolari di  $\text{Fr}^2$  o di  $\text{Fl}^3$ , viene avvalorata da almeno una delle altre due testimonianze. Si ricorre alla testimonianza di  $\text{Fr}^2 \text{Fl}^3$  per correggere l'ipermetria al v. 3 e per ripristinare la rima al v. 10 (**Pu** *piaggia*). In caso di disaccordo tra **Pu**  $\text{Fl}^3$   $\text{Fr}^2$  (v. 1), la scelta verrà giustificata nelle note che seguono il testo.

Quanto alla forma, indubbiamente il senese  $\text{Fl}^3$  tramanda il sonetto con una veste chiaramente settentrionale (*pazo* : *brazo*, 5 : 8; *pioza* : *foza* 10 : 14; *me piase*, 9); per questi casi tuttavia, in conformità al canone editoriale assunto, si decide di conservare le forme tramandate da **Pu**, anch'esso settentrionale.

*Attribuzione*: la presenza di varianti che separano  $\text{Fr}^2$  da **Pu** avvalora ulteriormente la testimonianza congiunta dei due codici. Inoltre – lo fa notare opportunamente CORSI 1969, 143 – l'attribuzione del senese  $\text{Fl}^3$  a Francesco Peruzzi poco e male si accorda con la patina del testo tràdito.

Falcon vollar sopra rivere a guazzo,  
 corer mastini, levrieri e brachetti,  
 gitar astori, sparvieri e smerletti  
 e di campagna ogni altro bel sollazzo,

se tenuto non son del tuto pazzo, 5  
 dico che 'nsieme tutti esti delletti  
 tanto piacer non danno a gl'intelletti  
 come tenere una sua donna in braccio.

Però mi piace l'amorose veste,  
 cantar d'amore per sol e per pioggia, 10  
 e donne remirrar vaghe e oneste:

di ciò dolce salute al cuor s'appoggia;  
 donca chi vol si vade alle foreste  
 ch'io mi vorei vestir a questa foggia.

1 uolare Fl<sup>3</sup> Fr<sup>2</sup> riuiera Fl<sup>3</sup> o g. Pu egh. Fl<sup>3</sup>. 2 mastin Pu livereri Pu. 3 chostoro Fl<sup>3</sup>  
 spariveri Pu. 4 canpagnie Fr<sup>2</sup>. 5 se deltutto noson tenuto Fr<sup>2</sup>. 6 sti Fl<sup>3</sup>. 7 no(n) danno  
 tanto piacer Fl<sup>3</sup>. 8 atenera Fl<sup>3</sup>. 10 sole Fl<sup>3</sup> Fr<sup>2</sup>. piaggia Pu. 11 om. e Fl<sup>3</sup>. 12 uegho  
 dolcie piacer Fr<sup>2</sup>. 13 pero Fl<sup>3</sup>. dunque Fr<sup>2</sup> uole Fr<sup>2</sup>. 14 chimi Fl<sup>3</sup> cheio miuo uestire  
 Fr<sup>2</sup>.

1. *rivere a guazzo*: la locuzione 'a guazzo' è ricorrente, specie in ambito venatorio, come in questo caso (cfr. GDLI, s. v. 'guazzo'); in ragione di ciò, la preferenza è stata accordata alla lezione riportata da Fr<sup>2</sup>. Accettabile anche la lezione di Pu, *rivere o guazzo*, considerando *rivere* provenzalismo ('aperta campagna'): cfr. la nota di DE ROBERTIS 1986, 4 a *Fresca rosa novella*.

2. *corer mastini...brachetti*: la serie di infiniti nella quartina rende il senso dell'enumerazione dei piaceri riconducibili all'arte venatoria: «l'elenco di oggetti e animali è in fondo un fatto di tecnica del genere, un adeguarsi all'espressione allo spettacolo della caccia, come a mimare la concitazione degli movimenti, il rincorrersi dei suoni» (GIUNTA 2011, 207); cfr. DANTE, *Rime*, 44 (LXI), 1-4: «Sonar brachetti e cacciatori aizzare, / lepri levare ed isgridar le genti, / e di guinzagli uscir veltri correnti, / per belle piagge volger e 'mboccare». — *levrieri*: gallicismo, come *sparvieri* del v. seguente (cfr. per entrambi CASTELLANI 2000, 112-113). Il verso elenca le tre razze

canine principalmente adoperate per la caccia: «i mastini, che aggrediscono la preda; i levrieri adatti specialmente alla caccia alla volpe; i bracchi, che servivano per scovare la selvaggina, generalmente ricordati con la forma diminutiva» (CORSI 1969, 151).

3. *gitar...smerletti*: ‘liberare e lanciare al volo’; si elencano parallelamente al v. precedente i tre generi di uccelli rapaci adoperati maggiormente per la caccia. Quasi identica (e comunque topica) la successione dei rapaci in FOLGORE: «Di settembre vi do diletta tanti: / falconi, astori, smerletti e sparvieri».

9. *amorse veste*: Sapegno chiosa: «gli abiti eleganti usati dai giovani cortesi quando si recano ad amoreggiare. *Veste*, però, potrebbe stare anche per ‘viste’, aspetti, sembianze» (SAPEGNO 1952, 66).

11. *vaghe e oneste*: ‘leggiadre e piene di dignitosa bellezza’. La coppia di attributi ricorre spesso, anche in ordine invertito: cfr. MATTEO FRESCOBALDI, *Donne leggiadre e giovani donzelle* (XXIII), 19-20: «Oneste e vaghe, questa con voi siede, / da ccui sento tutore / la chiara luce del suo isprendore»; cfr. anche FAZIO DEGLI UBERTI, *S’i’ savessi formar quanto son begli* (IV), 2: «gli occhi di questa donna onesti e vaghi» (cfr. LORENZI 2013, 325-326 per altri luoghi paralleli, in cui la coppia di aggettivi è spesso riferita agli occhi della donna amata). Per *oneste*, ‘piene di dignitosa bellezza’, Corsi rinvia a BRUZIO VISCONTI, *Mal d’Amor parla chi d’amor non sente* (II), 160-161: «ché costei è sì bella e sì gentile / più d’altre oneste e belle».

12. *dolce salute...s’appoggia*: ‘dolce salute si accompagna al cuore’, oppure ‘dolce salute prende dimora nel cuore’.

13. *donca*: marca sintatticamente la conclusione. – *si vade alle foreste*: va inteso come ‘conduca pure una vita selvaggia’.

14. *ch’io...foggia*: il poeta ribadisce la supremazia delle ‘amorse veste’ del v. 9; si noti l’accentuata allitterazione a distanza, giocata su termini chiave: *veste*, v. 9; *vaghe* v. 11; *vade*, v. 12; *vestir*, v. 14. – *foggia* è gallicismo (cfr. CASTELLANI 2000, 117).

*Tanto disio, per più saper, mi cingo*

Il sonetto, pubblicato per la prima volta da Morpurgo 1881, 159, fu riprodotto da Leandro Biadene per la tecnica usata da Matteo, che consiste nel far cominciare ogni verso con la stessa lettera: una tecnica questa, non rubricata nella *Summa* di Antonio da Tempo, che «si riscontra anche nella poesia provenzale, ed ha la sua origine nella poesia popolare» (Biadene 1889, 169-171). Individuato da Pio Rajna (RAJNA 1901, 558) il modello di questo sonetto di proposta; si tratta del *partimen* di Savaric de Malleo indirizzato a Gaucelm Faidit e a Ugo de la Bacalaria, di cui si riportano i vv. 5-11 (con rinvio a RAJNA 1901, 555 per l'intero componimento): «Qu'una domna a tres prejadors; / e destrenh la tan lor amors, / que, quan tuit trei li son denan, / a chascun fai d'amor sembran: / l'un esgard'amorozamen; / l'autr'estrenh la man doussamen; / al tertz eaussigal pe rizen». I tre segni d'amore che la donna indirizza ai tre pretendenti ritornano identici in Matteo, seppure non nel medesimo ordine, sia nelle quartine che nelle terzine del sonetto. Al di là della fattura – modesta – dei versi, va considerato comunque il loro «valore testimoniale», in quanto si ritrovano in essi «alcune costanti della letteratura veneta trecentesca, quali il gusto contaminatorio ed espressionistico (evidente ad esempio nell'accostamento di verbi e sostantivi fortemente latineggianti come *scribre*, *invilibre*, [...] *ominilli*, ad altri tipicamente dialettali, quali *abilanci*, *slarga*, *magarga*) e la tendenza al ludismo verbale e allo sperimentalismo» (Duso 1999, 567).

*Ms.:*

V, c. 70v (*Matheo ad anthonio ditenpo*).

*Edizioni:*

Morpurgo, 159;

Biadene, 171;

Lamma, 27.

*Metro:* sonetto;

schema: ABBA, ABBA, CDC, DCD. Rima inclusiva 9 : 11.

*Discussione testuale:*

La corrispondenza poetica tra Matteo Correggiaio e Antonio da Tempo è tramandata in attestazione unica da **V**, codice di provenienza padovana della fine del XIV secolo; **V** è latore dell'*Acerba* di Cecco d'Ascoli e della corrispondenza poetica tra Giovanni Quirini e Matteo Mezzovillani. L'antichità del codice e la sua provenienza geografica impongono all'editore grande cautela nella resa grafica. Se sono stati chiariti i riferimenti intertestuali e di conseguenza il contesto da cui, direttamente o indirettamente, la questione d'amore proposta trae origine – si tratta, sostanzialmente, di una delle tante questioni d'amore inviate in tenzone con altri rimatori, caratteristiche peraltro dell'ambiente letterario veneto («si pensi a un certo Nicolò de Rossi o alla corrispondenza poetica tra Giovanni Quirini ed il presunto Dante», DUSO 1999, 567) – è pur vero che il testo trádito da **V** non consente di restituire ovunque senso perspicuo al dettato poetico. Già Morpurgo sottolineava come il tecnicismo spinto, unito alla rigidità con la quale il tema viene trattato, potrebbero aver contribuito non poco a rendere questi versi oscuri già all'altezza dell'antigrafo di **V**. L'edizione di riferimento, riprodotta da Lamma con alcune modifiche, è MORPURGO 1881, ed è priva di commento.

Tanto disio, per più saper, mi cingo,  
 Tacer ch' i' no te 'l voglio, sì mi frange.  
 Tu sai che l'ochio senza 'l cor non piange;  
 Tochar di mmano asai preso gli stringo.  
 Troppo di lui no è il piede solingo; 5  
 Tuti mi par ch' a suo voler gli cange:  
 Trovar ma non so qual d'amor più range;  
 Togli la forma ch'io la ti dipingho:  
 Tre servi d'una donna vanno ad ella,  
 Tal che quando gli vede a sé dina[n]çi 10  
 Tien l'un per man, e l'altro il pie' sugiella;  
 Tragie per gli ochi al terço vaghi lançi;  
 Tirasi 'ndetro, ché non gli favella.  
 Tra questi, dimmi, chi ti par ch'avançi?

1. tanto saper disio (saper *soppuntato*). 10 denaçi. 13 'ndreto: *Tartaro*] dentro.

1-2. Sembra esserci un'eco del motivo del canto per costrizione d'amore; cfr. RINALDO D'AQUINO, 7.5, 1-2: «*Amor, che m'à 'n comando, / vuol ch'io deggia cantare*». Cfr. GIOVANNI QUIRINI, *Amor sì mi costringe e vuole* (69), 1-2: «*Amor sì mi costringe e vuol ch'io iscriva, / dilleto fratre, a voi alcuna rima*»; si veda l'*incipit* guittoniano *Sì mi destringe forte l'amoroso desio* ( per altri luoghi paralleli cfr. la nota di MARTI 1969, 538 a CINO DA PISTOIA XLIX, *Sì mi stringe l'amore*).

3. *Tu sai...piange*: pare si alluda al motivo topico dell'innamoramento attraverso gli occhi.

4. *Toccar di mmano...stringo*: il senso del verso è poco chiaro.

6. *Tutti...cange*: non è chiaro il soggetto grammaticale di 'cange', in rima. Il verso sembra alludere però alla potenza di Amore, o del cuore innamorato (v. 3), che tutti piega al suo volere.

## RIME

7. *range*: «probabilmente – come ci suggerisce A. Roncaglia – si tratta di un francesismo, da “ranger” nel senso di “disporsi” (nelle file di Amore) o da “rang” nel senso di “avere rango, dignità” (nella gerarchia degli amanti)»: Tartaro 1965, 186.
8. *Togli...dipingo*: il poeta sottopone al destinatario la *quaestio* sulla quale Antonio dovrà esprimersi.
- 9-11. *Tre servi...sugiella*: cfr. SAVARIC DE MALLEO, *Gaucelm, tres jocs enamoratz*, 5-11: «Qu'una domna a tres prejadors; / e destrenh la tan lor amors, / que, quan tuit trei li son denan, / a chascun fai d'amor semblan: / l'un esgard'amorozamen; / l'autr'estrenh la man doussamen; / al tertz eaussigal pe rizen».
12. *Tragie...vaghi lançi*: al terzo pretendente la donna indirizza sguardi amorosi.
13. *'ndetro*: emendamento di Tartaro che consente di restaurare «l'antitesi (con *avanzi*, v. 14) andata perduta nella lezione del ms. (*dentro*)» (Tartaro 1965, 186).
14. *Chi...avançi?*: chi tra questi è più avvantaggiato?



RIME

IX<sup>b</sup>

*Tenendo del disio tuo cor in ciançe*

*Ms.:*

V, cc. 70r-71v (*Anthonio a Mathio*).

*Edizioni:*

Morpurgo, 159;

Lamma, 28;

LirIo (G. Bonura), C32.

*Metro:* sonetto responsivo di Antonio da Tempo, con le stesse rime e la stessa lettera iniziale ripetuta per ciascun verso del sonetto di proposta. Rispetto a quello, lo schema è variato nella seconda quartina: ABBA, BABA, CDC, DCD.

*Discussione testuale.*

La questione della oscillazione di V nella resa grafica della rima A è stata variamente affrontata. Per Tartaro, la difformità della resa grafica costringe l'editore ad uniformare le grafie del codice; si riporta la soluzione prospettata (TARTARO 1965, 186): «il confronto con le rime 1, 4, 6, 8 del sonetto responsivo permette di restituire l'assibilazione alle rime 2, 3, 6, 7».

Stabilita la reale consistenza di *-ange* (rima B del sonetto di proposta), *-ançe*, *-ance*, *-antie*, non si ritiene però di dover uniformare, con Tartaro, l'oscillazione grafica mediante il ricorso al grafema (z), non attestato in V. L'edizione di riferimento è MORPURGO 1881, sulla quale Lamma opera piccoli ritocchi.

*Tenendo del disio tuo cor in ciançe,  
tego per mia risposta così 'ringo:  
tenpo già fu, del qual non ti lusingo,  
tastai co' mmano a dona piedi e guançe.*

*Truffòmi e disse: - Da me ti sospingo, 5  
talento non vo' far a cui ben m'antie!  
Treppa con altra a vista, e non mi 'nfingo  
tacendo quello che più bram'atantie -.*

*Tornomi donca al dubio che m'apella:  
torca chi vuol el naso e altro çançi, 10  
terço mi par aver cosa più bella:  
tesoro de la mente a quel che d'ançi  
tende per gli ochi la choral fiamela,  
tratando el vero, se bene abilançi.*

1 Temendo    4 guace    6 mantie    8 bram(m)a tantie    10 çanci

1-2. 'Tenere in ciance' qualcuno riguardo a qualcosa è sintagma ricorrente, qui probabilmente nel significato di 'intrattenere con parole' (cfr. GDLI, s.v., 3), quindi con i versi. — *disio* è chiaramente una ripresa del v. 1 del sonetto di Matteo.

2. *Tego... 'ringo*: 'argomento nel modo seguente'. — *tego* 'con te', con sonorizzazione della consonante sorda.

3. *Tenpo già fu, del qual non ti lusingo*: poco chiaro il significato del secondo emistichio. Lamma ipotizzò per la relativa un riferimento all'età di Antonio, molto più tarda di quella del corrispondente (da qui il 'non ti lusingo'). Il verso potrebbe tornare più chiaro, forse, emendando *del* con *nel*, ottenendo così: *tenpo già fu nel qual, non ti lusingo*, ossia 'c'è già stato un tempo nel quale, credimi, ho tastato a una donna i piedi e le guance'.

5. *Truffòmi*: 'mi beffò'. Il sostantivo *truffa*, prima ancora di essere 'inganno', era «chiacchiera, beffa» (cfr. GAVI, 17/4, 488-489).

6. *Talento...m'antie*: pare si debba intendere come 'non voglio assecondare il desiderio di chi mi infastidisce'; la forma *antie* potrebbe derivare da *ANGERE*, 'angustiare, affliggere' (cfr. LEI, I, 1209); Morpurgo, Tartaro e Bonura leggono *manze*.

7-8. Versi dal senso poco chiaro. Una interpretazione possibile potrebbe essere: 'divertiti con altra'; non è chiaro invece il senso di 'a vista'. — *Treppa*: verbo attestato in VANNOZZO, CXLV, v. 30: «chi treppa e chi zanza, / chi mena tresca e danza - e va cantando»; cfr. GDLI (s.v., 2): «dal fr. ant. *treper* [...]; la voce è ampiamente diffusa in area dialettale», significa 'dimenarsi', ma anche 'scherzare, celiare, motteggiare'. — *Tacendo*: ritornano i segni d'amore del sonetto di proposta. In esso, la donna guarda il terzo pretendente, senza toccarlo (diversamente invece tratta gli altri due), per poi tirarsi indietro, senza parlare. — *Quello che più bram'atantie*: il ms. dà *bram(m)a tantie*, lezione variamente resa da Morpurgo e Tartaro: il primo si limita a dividere *t'antie*, senza spiegare le ragioni a sostegno della soluzione adottata; Tartaro emenda in *bram' ha tanze*. Qui si prospetta una soluzione con *atantie* < ATTANGIT 'mi cinge', 'mi colpisce' (molto raro); l'unica occorrenza in OVI è BONVESIN DE LA RIVA, *De scriptura nigra*, v. 779 (in rima con *franze* e *sguanze*): «Oi mi dolente, quent grand dolor m'atanze. / L'infirmatae gravissima le membre tut me franze: / Com mal me sta le braze, lo vis, li og e le sguanze».

RIME

X<sup>a</sup>

*Un dubio che mia mente speso varga*

*Ms.:*

V, c. 71r (*Anthonio a Mateo di tenpo*).

*Edizioni:*

Morpurgo, 160;

Lamma, 29;

LirIo (G. Bonura), C32.

*Metro:* sonetto.

Schema ABBA, ABBA, CDC, DCD. Rima ricca 2 : 6.

*Discussione testuale.*

Sonetto di proposta indirizzato a Matteo (nella rubrica *Mateo di tenpo* è «un evidente *lapsus calami*», MORPURGO 1881, 160). Il sonetto è tra i più oscuri dell'intera corrispondenza.

*Un dubio che mia mente speso varga  
voglio che tuo sentir meglio delibre:  
vero si che di lui fuore se scribe  
via per trovar a l'intellecto larga.*

*Vegio lusura al mondo con sua targa* 5  
*usarsi più che non fan soldi e libre;  
voce di pochi che da sé la vibre  
vive qua giù, ma par c'ogni di sparga.*

*Vegno a saper: se gli segi verili*  
*vagheça di dilecto in suo soggiorno* 10  
*u' stan danno magior ch'a in feminili;  
volgi el partito: over che d'uomo adorno  
viso femeneo per modo semili,  
've sta di più piacer suo cor intorno?*

11. ustando anno 13 semillj 14 uesta

1. *Un dubio che mia mente speso varga*: BRUGNOLO 1977 (II, 122) segnala il riscontro abbastanza preciso con l'attacco del verso di NICOLÒ DE' ROSSI, 140, I: «Quando il pensiero la mente mi varca».
2. *voglio che...meglio delibre*: Antonio vuole che il corrispondente esprima un parere dopo accurata riflessione.
3. *Vero si che di lui fuore se scribe*: il senso del verso è oscuro.
4. *via per trovar a l'intellecto larga*: il senso qui potrebbe essere: 'per trovare una soluzione'.
5. *targa*: nel significato proprio vale 'scudo' (cfr. s.v. in *DELI*). La serie di rimanti *varga* : *larga* : *targa* ricorre in un sonetto di NICOLÒ DE' ROSSI, *Lo dolçe guardo che per gi ogli varga* (125).
7. *da sé la vibre*: il soggetto di *vibre* 'risuonare', è *vocie*; meno chiaro il compl. oggi. *la* (così in Morpurgo, Lamma, Tartaro): potrebbe essere la lussuria, e quindi si potrebbe

## RIME

intendere ‘voce di pochi spontaneamente (*da sé*) la fanno risuonare’. Si potrebbe però intendere come *là* (in contrapposizione a *qui giù* del verso seguente). Ad ogni modo, il verso ha tutta l’aria di essere guasto.

8-14. Il senso dei versi è oscuro.

RIME

X<sup>b</sup>

*Vostra dimanda à troppo forte carga*

*Ms.:*

V, c. 71r (*Matheo ad Anthonio*).

*Edizioni:*

Morpurgo, 161;

Lamma, 30;

*Metro:* sonetto.

Schema ABBA, ABBA, CDC, DCD.

*Discussione testuale.*

È tra i sonetti di corrispondenza con Antonio da Tempo quello che versa nella condizione peggiore. Per affrontare il tema proposto Matteo dovrà necessariamente ‘abbassarsi’, invocando Tiresia, la “magarga”.

Vostra dimanda à tropo forte carga,  
 valor non ò, né de tal senno fibre;  
 vile me sente ne le cose libre,  
 vana perché Fortuna ognor mi scarga.

Vela luxuriosa pur se slarga, 5  
 varia sentença di ciò se può scribe;  
 vargando prima convien ch'io invilibre,  
 vocando Tiresia drecta magarga.

Volto femineo mi par che s'afili,  
 .....  
 †vergogna è tuta di suoi segi vili  
 vallegli poco che pur fan ritorno  
 volando sempre sotto agli ominillj  
 vanno bramosi di nocte e di giorno†.

2. ualore. 6. uoria. 9. pare.

1. *Vostra dimanda...carga*: si potrebbe intendere così: 'La vostra domanda è troppo impegnativa'. — La forma *carga* è attestata in veneziano antico (diverse occorrenze in OVI dallo Zibaldone da Canal, con rinvio bibliografico a *Zibaldone da Canal, Manoscritto mercantile del secolo XIV*, a cura di Alfredo Stussi, Venezia, Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, pp. 5-73, 75-101, 108-12) e ricorre, ma come forma verbale (: *varga* : *larga* : *targa*; cfr. *Un dubio che mia mente spesso varga*), due volte in NICOLÒ DE' ROSSI: *Lo dolçe guardo che per gi ogli varga* (125), 4: «e sbigodito pensa che gy carga»; *Omne meo milantar e ço ch'ep fiabbo* (275), 11: «che carga et enple l'alma come botro».

2-3. *valor non ò...libre*: cfr. *Euguço, el coreçato tuo Matheo*, 31: «Io sum ville e de valor sì pocho», in tutt'altro contesto. In questo caso, non si esclude, sulla base del confronto con la quartina successiva, che l'intera prima quartina sia da intendere in senso antifrastico.



4. *vana...scarga*: *scarga* è forma non attestata in OVI. Probabilmente si tratta di una forma, con suffisso intensivo *s-*, riconducibile a *cargare*, ‘caricare’ e potrebbe valere dunque ‘mi opprime’.
5. *slarga*: vale nel contesto ‘allargarsi’: la lussuria prende dimora nel mondo diffondendosi ovunque. La forma ha occorrenze esclusivamente in area padovana (il corpus OVI rimanda a *El libro Agregà de Serapion, volgarizzamento di Frater Jacobus Philippus de Padua*, a cura di Gustav Ineichen, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1962-1966, 2 voll.).
7. *vargando*: cfr. il sonetto di proposta di Antonio, 1: «Un dubio che mia mente spesso varga». — *invilibre*: con nesso ‘latineggiante’ (cfr. DUSO 1999, 567) pare sia da ricondurre al significato di ‘invilire’, e dunque: ‘è necessario che io scenda di livello, mi abbassi’.
8. *vocando Tiresia...magarga*: ‘a invocare Tiresia’; l’aggettivo *dricta*, accostato a *magarga*, ‘prostituta’, con sonorizzazione della consonante intervocalica (cfr. GDLI, s.v. *macarga*) pare debba indendersi con valore intensivo. L’accento a Tiresia, che sperimentò entrambi i sessi, può essere motivato dalle allusioni al viso *d’uomo adorno*, somigliante a quelli femminili, del sonetto di proposta.
9. *Volto femmeneo...s’affili*: qui, più che viso femminile, sarà forse da intendere ‘viso d’uomo effeminato’, che si affila, si assottiglia, in modo che somigli a quello di donna, appunto (per *affili* cfr. TLIO, s.v. *affilare*).
- 10-14: la caduta del v. 11 complica ulteriormente i tentativi di dare senso perspicuo ai versi delle due terzine.

*Cristo figliuol de Dio qua giù discese*

*Ms.:*

V, c. 71v (*Mathio coregiaio adversus Antonio ditempo*).

*Edizioni:*

Morpurgo, 162;

Biadene, 170;

Lamma, 31.

*Metro:* sonetto.

Schema ABBA, ABBA, CDC, DCD.

*Discussione testuale.*

Ultima proposta tramandataci da V. Per Lamma, non deve sorprendere affatto che il sonetto sia rimasto senza risposta: «quando scaraventò [Matteo] *adversum Antonio da Tempo* un sonetto i cui versi cominciano tutti con la parola *Cristo*, il giudice e trattatista padovano non rispose, probabilmente seccato dalle cretinerie dell'amico» (LAMMA 1891, XLVII).

Cristo figliuol de Dio qua giù discese;  
 Cristo si nacque e tolse carne umana.  
 Cristo lascioe la vergine sana;  
 Cristo per noi lasciar batesmo prese.  
 Cristo fu homo di virtù palese; 5  
 Cristo fu morto di morte villana.  
 Cristo resuscitò, quest'è via piana;  
 Cristo con gran trionfo in ciel ascese.  
 Cristo si aparve agli apostoli poi;  
 Cristo gli acesi di Spirito Santo; 10  
 Cristo verrà a judicar tuti noi.  
 Cristo chiamar sempre sia nostro canto;  
 Cristo ci meta con gli angioli suoi;  
 Cristo ci faccia di sua graccia manto.

2 lascio *espunto*. 3 lascio. 12 a meta.

2. *tolse carne umana*: *tolse* va spiegato probabilmente come ‘prese su di sé’. Lo stesso concetto in GIOVANNI QUIRINI, *O voi cristiani e fratri in caritate*, 6: «che in carne humana, per noi salvar, venne».

3. *lascioe*: emendamento di TARTARO 1965, 187, per ripristinare la corretta misura del verso.

4. *lasciar*: spiegabile come ‘alleviare’ (dal lat. *Laxare*); cfr. TARTARO (*ibid.*): «forma artificiosamente costruita sul vicino “lascio(e)”, in antitesi – puramente visiva, non concettuale – con “prese”».

10. *gli acesi*: ‘li illuminò di Spirito Santo’.

13. *ci meta*: è emendamento del Tartaro.

14. *di sua graccia manto*: ‘ci protegga’. Il motivo del *manto*, ampiamente attestato, ricorre in uno dei sonetti religiosi di GIOVANNI QUIRINI, *Venite a pianger meco, o voi cristiani* XXV, 13-14: «per rivestirne de l’heterno manto / nel Paradiso, ove è piacer cotanto»; Duso ne segnala la presenza in questo componimento del Correggiaio.

## I TERNARI TRILINGUI

*Euguço, el coreçato tuo Matheo*

Epistola in endecasillabi sciolti inviata a un ignoto *Euguço* (Uguccione?), al quale il poeta confida che sono trascorsi più di dieci anni da quando è stato colpito da Amore. Dal v. 25 Matteo accenna a un signore di «mirabel grandeça», forse suo protettore, di cui si sente indegno di parlare. Gli ultimi versi contengono l'indicazione precisa della data di composizione del testo: «Data ne l'orto de la vertute / Annis M. iiiC / e trente d[eus], Indicion quince».

*Ms.*: FI, c. 7r-v.

*Edizioni*:

Roediger, 122;

Frezza, 314-15;

RIALFrL, *I ternari trilingui di Matteo Correggiaio*.

*Metro*: epistola di sessanta endecasillabi, sciolti da rime, in italiano, latino e francese; la successione sempre identica delle tre lingue conferisce al testo un andamento ternario. Non canonico il v. 31; ipermetro il v. 49; ipometro il v. 58; sdrucchiolo (unico caso nei ternari) è il v. 50; dialefe a v. 31 e v. 36. Una rete di assonanze in clausola contribuisce ulteriormente a conferire al testo un andamento unitario (si veda l'assonanza *e-o* in *Matheo* 1 / *vero* 7 / *secreto* 10; *e-e* in *merveille* 21 / *reçe* 22 / *frere* 24 / *fede* 25; in *i-e vite* 26 / *viver* 27 / *ipse* 32; *o-o* in *zorno* 28 / *modo* 29 / *pocho* 31; *o-a ignorat* 41 / *hora* 46 / *possa* 48); una rima si riscontra ai vv. 56-57: *celeste* : *honeste*. Come nella coeva produzione di versi latini in sonetti semileggerati (Nicolò de' Rossi, Quirini) i versi vanno letti secondo la metrica accentuativa. Per i versi in francese «il Correggiaio in genere osserva la scansione sillabica del francese; i versi, in prevalenza femminili, vanno letti “all'italiana”, ossia contando la numerazione sillabica dell'ultima sillaba, e presentano sia la scansione 4 + 6 (ad esempio I, 12 “dedenç mo[n] cuer, e quel'êt ma pensié”, uno dei pochi endecasillabi maschili dei ternari) sia la scansione 6 + 4 [...], di contro al *decasyllabe* francese che predilige la forma 4 + 6» (FREZZA 2006, 310).

*Discussione testuale*:

Il componimento è veicolato in attestazione unica dal codice 35 del Pluteo LIII, importantissima raccolta di corrispondenza a cura del destinatario, il

grammatico parmense Moggio dei Moggi, che contiene lettere in prosa e in versi del Petrarca e di altri corrispondenti. Come già rilevato da Frezza, lo stato di conservazione della carta rende problematica la restituzione dell'epistola: i ripetuti restauri e le raschiature sul bordo della carta non consentono la lettura sui margini esterni, con conseguente perdita di porzioni del testo; in più, le parole scritte in corrispondenza delle tracce dell'antica piegatura a mo' di lettera sono illeggibili; infine, alcune macchie d'ischiostro ne impediscono in alcuni punti la lettura, soprattutto sulla c. 70r (cfr. FREZZA 2006, 311).

Nella prima edizione dei ternari il curatore (ROEDIGER 1888, 122-125) propose l'autografia delle epistole, adducendo a sostegno dell'ipotesi l'analisi della consistenza esterna della carta, di cui si è fatto cenno, ripiegata al centro, e la presenza della data posta in calce al testo, sul margine («Mcccxlili die xvj decembris Bartholomeus de o...busca...fecit cartam quomodo Scarpantius de Guastalla debet dare domino Azoni de Coregia ex causa mutui florenos M.»). In anni recenti Roberta Frezza, nell'allestire una nuova edizione dei testi, è tornata sulla questione, invalidando le conclusioni cui Roediger era giunto con argomenti che mi sembrano dirimenti: anzitutto, si deve imputare al copista il salto di tre versi che priva di senso il passo dopo il v. 30; il copista, che deve aver saltato i versi successivi al 30, si accorge dell'errore e indica con un segno di richiamo il luogo in cui devono essere letti i versi che si trovano trascritti sul margine inferiore del *recto*; il Roediger, non accorgendosi del punto in cui si trova il richiamo, subito dopo il v. 30, trascrisse i versi 31-33 secondo l'ordine di successione in cui li ha trovati (vv. 40-42 ed. Roediger 1888). Inoltre, il rilievo è ancora di FREZZA 2208, 312, «vi sono elementi che farebbero supporre una trascrizione dovuta a persona diversa dal Correggiaio: nel testo si incontrano alcune lettere ripetute o inizi di parole errati che sono cassati, a segnalarne l'erroneità; altro fenomeno presente è l'aggiunta al di sopra della riga, mediante un segno di inserimento, di parole o lettere che costituiscono parte integrante del testo».

Il testo fissato da Roediger, ripreso da Lamma, va corretto in più punti secondo le indicazioni di Frezza.

La presenza della nota posta in calce al testo indica una data, il 1343. In ragione di ciò, per la restituzione formale di questo testo, monotestimoniato e redatto a così breve distanza dalla composizione, Frezza si è giustamente attenuta a un «criterio di rigorosa conservatività» (FREZZA 2006, 313). Sono quindi conservati i seguenti tratti:

- oscillazioni grafiche di (ç) e (z) e di (x) in alternanza con (s) per /z/;
- tutte le oscillazioni nella resa delle geminate e delle scempie, secondo le indicazioni del ms.,
- (ch) davanti a vocale posteriore;

Si riproduce l'edizione FREZZA 2006, 314-329, alla quale si rimanda anche per le indicazioni fornite nell'analisi e nel commento (con traduzione). L'apparato registra le lezioni riportate dal ms. e le integrazioni dei precedenti editori accolte a testo.

Euguço, el coreçato tuo Matheo <i>salutem copiosam [...] gl [...]</i> de bien, de honeur, de pres et tote çoie.	3
Quando un amico en alto se ti leva, <i>quod altri sit in infimis oblitus,</i> ni êt pas degne ne raxonabel zonse.	6
Negar non se pò çò ch'el non sia vero: <i>est enim amicie talis ordo</i> che li bien e li mal d'amos doit estre.	9
Però te voglio dir lo mio secreto, <i>ut videas quid nunc fero et quid jam tuli</i> dedenç mo[n] cuer, e quel'êt ma pensié.	12
Anni çà fa plu de doe volte çinque, <i>quod ad Amoris arcu fui percus[sus]</i> par une dame asa' plaisant e belle.	15
L'afano e 'l ben che per ley ò sentito <i>scileo, quia non expedit propallar[e],</i> e poy non li porie a plen descrìre.	18
[Io] dico bene che quella percossa <i>usque ad radices cordis fuit [...],</i> may ie te voy conter une merveile.	21
Se quel che tut[o] [ete]rnalmente reçe <i>me dignum faciat gloria pacis eius,</i> je te diray el voir si cum a frere.	24
Al meo signor[e] porto amor e fede <i>in mortalibus precuncti[s] huius vite:</i> par luy voy morir et par luy viver.	27
Ma s'yo morisse mille volte al zorno, <i>meritari non poss[et] ullo modo</i> el grant honeur e-l bien ch'el fet a moy.	30

4 ms. se ti ~~leq~~ leua. 17 propallar[e]: Frezza] ms. p(ro)pallar. 19 Io: Frezza] ms. dico p bene. 25 signor[e]: Frezza] ms. signor. 26 precunctis] nel ms. lettera finale con leggibile. 27. ms. luy ~~uiuer~~ uiuer. 29 posset: Frezza] nel ms. ultime due lettere non leggibili.



Io sum ville e de valor sì pocho, <i>excellencia tanta fulget ipse</i>	
che a [moy] ni si convient parler de luy.	33
Da po' la sōa mirabel grandeça, <i>te fratrem diligo, socium et amicum,</i>	
de fin cuer e de tote ma entençe.	36
Non creço mai che algun amante dona <i>sic affectar[et], sui amoris ardens,</i>	
che tant por ley sofrist travail e paine,	39
ch'el cor mēo plu per ti non portasse, <i>ut rerum scit ille qui nichil ignorat,</i>	
car por l'ami doyt l'om metre la [vie].	42
O beato cholui che en vita sua <i>relinquens malum operatur [bonum],</i>	
car cil êt amés da Dé e da lis homes.	45
Tu vidi sença requie d'ora in hora <i>orbem vollubilli ro[ta] †[...]†,</i>	
e non êt çonse en luy che durer possa.	48
Unde io te prego che tegni la via dreta, [+1] <i>cavens tibi a falsis laqueis mulierum,</i>	
car toç le maus dou monde <i>fiunt</i> po[r eles].	51

33 [moy]: Roediger. 38 affectaret: Frezza] nel ms. ultime due lettere non leggibili.

39 ms. travail e paine con e sovrascritto. 42 ms. la mi con mi sovrascritto [vie]: Roediger; Frezza] ms. non leggib. 44 [bonum]: Roediger; Frezza] ms. non leggib. 45 ms. ch car êt: Frezza] ms. et. 48 ms. çonse ~~e~~ en luy. 51. monde: Frezza] ms. mode po[r eles]: Frezza] ms. non leggibile.

A bon entendaor poche parole, <i>quod longum scripssi non te tedeat, quia</i> forma convient seguir a la matire.	54
Alegra vita e bona fin te done, <i>post anime tue regnum celeste,</i> cil che naschi de la pulcelle honeste.	57
Data ne l'orto de la vertute <i>Annis M.iiiC</i> e trente d[eus], Indicion quinze.	60

1-3. *Euguço...çoie*: ‘Uguccione, il tuo crucciato Matteo un saluto ricco ... di bene, di onore di pregio e di ogni gioia’. Gioco pseudo-etimologico sul proprio nome, come in *A ’namorarmi in te ben fu’ matt’io*, 1. L’aggettivo *coruçata* (‘corrucciata’) ricorre in NICOLÒ DE’ ROSSI, *S’eo parlo errando nel tratar d’amore* (196), 4: «s’i’ veço coruçata questa flore».

2: *salutem copiosam* [...] *gl* [...]: perdita della porzione di testo a causa di una macchia sul margine (restaurato). Roediger e Lamma risarciscono con *velud*. Si tratta della tipica formula di saluto prevista per le lettere.

3. *de bien...çoie*: i termini elencati per *accumulatio* ricorrono diffusamente in dittologia; cfr. dello stesso Correggiaio *Dimi, Fortuna*, 6: «di fare onore altrui, bene e piacere» (si rimanda a FREZZA 2006, 322 per un elenco di luoghi paralleli nella lirica italiana e francese). — il sintagma *tutta gioia* è in clausola in DANTE, *Inf.* I, 78: «ch’è principio e cagion di tutta gioia?»; FREZZA 2006, 322 nota per la forma *çoie* l’interferenza dell’italiano settentrionale *zoia* (fr. a. *joie*).

4-6: ‘Quando un amico ti si leva in alto, avendo dimenticato che l’altro sia in basso, non è cosa né degna né ragionevole’.

4. *se ti leva*: con ordine arcaico dei pronomi atoni (ROHLFS, 472); FREZZA 2006, 322 rileva i riscontri con JACOPO PASSAVANTI, *Specchio, Trattato della superbia*, 5: «Non ti levare in alto per superbia» (con rinvio a FREZZA, *ibid.*, per gli altri luoghi paralleli).

5. *quod...oblitus*: *altri* è, su indicazione dell’editrice, da intendere come forma italiana (soggetto di *sit*). Stesso accostamento di termini (e concetti) oppositivi in *Dimi, Fortuna*, 5-8: «Tu mostri il vento prospero e secondo / di fare onore altrui, bene e piacere, / e poi di subito el fai giù cadere / e senza rilevar lo tien al fondo».

6. *ni...zonse*: ancora Frezza fa notare il riscontro abbastanza preciso con DANTE, *Vn*, XXV (16. 7): «degn e ragionevole è»; la forma *raxonabel* è dovuta a interferenza con l’italiano antico (fr. a. *raisonable*), così pure *zonse*: «forma nettamente franco-veneta (fr. a. *chose*, it. sett. a. *consa*; la presenza del fonema /ts/ è dovuta al fenomeno della defonematizzazione» (FREZZA 2006, 323).

7-9: ‘Non si può negare che ciò non sia vero: infatti tale regola ha l’amicizia che il bene e il male devono essere di entrambi’.

9: *che li bien...estre*: accordo al singolare per i due soggetti. Cfr. anche per simile particolarità sintattica l’ultima stanza di *Madonna, speme mia*, 121-122.

10-12: ‘Perciò voglio dirti il mio segreto, affinché tu veda cosa sopporto ora e cosa ho già sopportato dentro il mio cuore, e qual è il mio pensiero’.

13-15: ‘Sono già passati più di dieci anni, da quando fui colpito dall’arco di Amore attraverso una donna assai piacevole e bella’.

15: *asa*': Frezza 2006, 323 nota che la forma è riconducibile a *asai* dell'italiano sett. a. (fr. a. *asez*). — *plaisant e belle*: dittologia diffusissima nella lirica amorosa (per un elenco di rimandi si rinvia a Frezza, *ibid.*).

16-18: 'L'affanno e il bene che per lei ho sentito taccio, poiché non bisogna svelare, e poi non potrei descriverli pienamente'.

17: *scileo...propallar[e]*: forte inarcatura tra questo e il verso precedente. Verso con accento principale di 5<sup>a</sup>.

18: *porie*: FREZZA 2006, 316 legge *porie*, con interferenza della forma del condizionale italiano *poria* (fr. a. *poroie*).

19-21: 'Io dico proprio che quel colpo arrivò nel profondo del cuore ..., ma voglio raccontarti una cosa incredibile'.

19. *percossa*: cfr. *Madonna, speme mia*, 134: «ond'io per sofferir cotal percosse»; l'immagine del cuore trafitto da Amore è topica della lirica amorosa. L'integrazione degli editori precedenti (Roediger sceglie la forma apocopata, mai altrove attestata nel ternari) è necessaria per ripristinare la corretta misura del verso.

20: *fuit* [...]: l'ultima parola non è leggibile.

21: *may*: forma dovuta all'interferenza di *mai* (fr. a. *mais*), «con il significato di 'ma', attestata nell'antico lombardo (cfr. ROHLFS, 765)»: FREZZA 2006, 324.

22-24: 'Se colui che tutto eternamente regge mi faccia degno della gloria della sua pace, io ti dirò la verità come a un fratello'.

22. *Se quel...reçe*: perifrasi di ascendenza biblica per indicare Dio. L'integrazione di Roediger risarcisce la lacuna prodotta dal cattivo stato di conservazione della carta. La forma *eternalmente* è attestata nel TRISTANO VENETO, cap. 561.

25-27: 'Al mio signore porto amore e fedeltà tra tutti i mortali di questa vita: per lui voglio morire e per lui vivere'.

26. *precunti[s]*: forma non attestata nel latino classico, forse assimilabile agli aggettivi di grado superlativo composti dal grado positivo preceduto dalla preposizione *prae* (cfr. FREZZA 2006, 325). Necessaria l'integrazione editoriale per sanare la caduta della consonante finale a fine riga (sul margine).

27. *voy...viver*: solita interferenza dell'it. sett. *voyo* (fr. a. *voil*), così come per la forma *viver* (fr. a. *vivre*).

28-30: 'Ma se io morissi mille volte al giorno, non potrebbe essere compensato in alcun modo il grande onore e il bene che lui fa a me'.

28. *morisse mille volte al zorno*: motivo iperbolico delle mille morti, «di lontana ascendenza provenzale» (FREZZA 2006, 325); tra i riscontri segnalati da Frezza, si veda

almeno FAZIO DEGLI UBERTI, *Io guardo i crespi e i biondi capelli* (III), 43: «che mille volte il dì sono vivo e morto».

30. *honeur...bien*: cfr. v. 3.

31-33: 'Io sono vile e di così poco valore, egli risplende in tale eccellenza che a me non è concesso parlare di lui'.

34-36: 'Dopo la sua mirabile grandezza, amo te, fratello compagno e amico, con cuore puro e con tutta la mia volontà'.

36. *de fin cuer*: 'in modo puro'; locuzione di larghissima attestazione, sia in francese che in italiano, che rimanda alla *fin'amor* provenzale. Il sintagma è ben attestato nei poeti siciliani: cfr. RINALDO D'AQUINO, *Amor, che m'à in comando* (7.5), 10-11: «servidore so' stato, e leanza / le porto con cor fino, ed ò speranza»; PIERO DELLA VIGNA (10.5), 1: «Amando con fin core e con speranza»; per un elenco di altri rimandi cfr. PSS, II, 315. — L'editrice segnala inoltre che *entençe* è forma franco-veneta (fr. a. *entencion*, *intencion*). Necessaria la dialefe tra *ma* ed *entençe*.

37-39: 'Non credo che mai nessun amante desiderasse una donna così ardentemente, bruciando per il suo amore, da soffrire per lei tanto tormento e pena'.

39. *travail e paine*: dittologia sinonimica, ben attestata sia in letteratura francese che in letteratura italiana. Per questi versi FREZZA 2006, 327 intende così: «non credo che alcun amante (=che ama) abbia mai desiderato così ardentemente una donna, bruciando per il suo amore, da soffrire per lei tanto travaglio e pena, più di quanto il mio cuore ha portato amore per te».

40-42: 'al punto che il mio cuore non ne portasse più per te, come sa colui che nulla ignora, poiché per l'amico si deve donare la vita'.

41. *ut...ignorat*: perifrasi per 'Dio'; forte inversione dei termini nel verso. Necessaria una scansione monosillabica di *nichil* per regolarizzare il verso.

43-45: 'O beato colui che nella sua vita abbandonando il male opera il bene, perché egli è amato da Dio e dagli uomini'.

43. *beato colui*: sintagma biblico di larga diffusione. Cfr. *Madonna, speme mia*, 12: «beato quel che è caldo».

46-48: 'Tu vedi continuamente d'ora in ora che il mondo è mosso dalla ruota mutevole della Fortuna, e non c'è cosa in esso che possa durare'.

47. *orbem vollubilli ro[ta]*: cfr. *Dimi, Fortuna*, 1-2: «Dimi, Fortuna, tu che regi el mondo / volgendo pur la rota al tuo volere». Il motivo è topico.

48. *possa*: è parola italiana.

49-51: 'Per cui ti prego di tenere la diritta via, guardandoti dai tranelli delle donne, perché tutti i mali del mondo accadono a causa loro'.

49. *Unde...dreta*: il verso risulta ipometro; «l'ipermetria potrebbe essere risolta postulando una ellissi di *che* (*te prego tegni*), costruzione possibile in italiano antico»: FREZZA 2006, 319.

50. *cavens...mulierum*: verso sdrucciolo.

51. *car...po[r eles]*: motivo misogino tradizionale.

52-54: 'A buon intenditor poche parole, non ti rincresca che io abbia scritto a lungo ..., poiché la forma deve seguire la materia'.

54. *seguir*: parola latina.

55-57: 'Allegra vita e buona fine ti doni, poi il regno celeste alla tua anima, colui che nacque dalla fanciulla onesta'.

58-60: 'Data dalla nascita della virtù, anni milletrecento e trenta due, indizione quindicesima'.

*Pietro Suscendullo, amico diletto*

Destinatario dell'epistola è Pietro Suscendullo, probabilmente un esponente della casata nobiliare veneziana dei Sesendolo; CICOGLIA 1834, 678-679 individua in Pietro Sesendolo (o Sisinulo), nato nel 1316, e un Pietro Sisinulo padre di Zuanne, nato nel 1318 (quest'ultimo è per FREZZA 2006, 334 il probabile destinatario dell'epistola). Il poeta soffre a causa della donna amata, Mabilia, che ha preso la decisione di lasciare la corte. Amore l'ha ferito con un «mortal colpo», lasciandolo in questo stato; il poeta chiede pertanto all'amico di pregare Amore affinché lo liberi dalla sofferenza causata dall'amata.

*Ms.:*

Fl<sup>2</sup>, c. 291r-292r.

*Edizioni:*

Roediger, 124;

Frezza, 330-31;

RIALFrL, *I ternari trilingui di Matteo Correggiaio*.

*Metro.* Epistola metrica in ternari trilingui, dati dalla successione di italiano, latino e francese. Versi endecasillabi sciolti da rime; rimano i vv. 13 e 15 (*valore : hore*). I versi latini seguono il sistema accentuativo italiano; per i versi francesi cfr. nota introduttiva a *Euguço, el coreçato tuo Matheo*. Si segnala la scansione con dialefe a 37 (tra *securso* e *o*) e a 51 (tra *che* e *ame*).

*Discussione testuale:*

Il ternario è trascritto da una mano del XV secolo alle cc. 291r-292r, aggiunte successivamente, del codice Ashburnam Appendice dantesca 7, che contiene la *Commedia* trascritta da Bettino de' Pigli nel 1368 e i capitoli di Jacopo Alighieri e di Bosone da Gubbio sul contenuto del poema. Ci si attiene alle soluzioni di FREZZA 2006 per sanare alcune ipermetrie: la prima è a v. 18, nel quale si espunge *la* del ms. in *oltra la mere*; v. 33 (dovuta probabilmente alla lezione *regardez*, II persona plurale dell'imperativo, riferita ad Amore, pertinente sul piano tematico) risolta ipotizzando *regarde*, II persona singolare dell'imperativo in luogo della II plurale; la terza, al v. 39, viene normalizzata emendando *teneroy* del ms. con *tenroy*, probabilmente frutto dell'interferenza della forma del settentrionale antico non sincopato di *teneria*, condizionale (cfr.

FREZZA 2006, 332). Versi ipermetri a 36 e 48. Anche per questo testo si riproduce dunque l'edizione di riferimento, cui si rimanda anche per le presenti note di commento e di analisi linguistica.



Pietro Suscendullo, amico diletto, <i>Matheus Corrigiarus cum salute</i>	
sa arme e sun cors a toy servir otroye.	3
Possa ch'i' me partì di tua cumpagna, <i>quid esset quies vel gaudium ignoravi,</i>	
car bien m'ancist le pensier de ma dame.	6
Intesi che partirse fuor del cerchio <i>curie volebat, ubi prius eam vidi,</i>	
e fere en altro leu sa demoranze.	9
Se questo è vero o'nno, vorey saperlo; <i>nam si redirem illuc, ut intendo,</i>	
che za poes veoir sa belle clere,	12
la cuy belleza, crudeltà e valore <i>sunt mihi mortis principium et causa.</i>	
Ay, las zaytif! Cum la vit en mal'hore!	15
Meyo el me seria may non esser nato, <i>vel exul fuisset semper et ignotus</i>	
un oltra mere, in leu che est plus sauvaze,	18
prima che 'l mortal colpo aver ateso <i>sagite Mortis cuncta penetrantis;</i>	
mes nul da tal arcer se puet defendre.	21
O falso, ingrato, rio servo ch'io sono, <i>de illo conquerens qui est digne laudandus:</i>	
ce est l'Amors, che de tout bien est pere.	24
Dove descende sua grandeza digna, <i>ornat valorem, prudenciam atque locum,</i>	
e d'um vilen, cortois foit par sa force.	27
Non dubito che quel che tuto guida <i>unicuique quod convenit largitur,</i>	
et est tout par igual partiz le monde.	30
Però se 'sto signor trovar sapesse, <i>genibus flexis pia voce clamarem:</i>	
- Sirri, merci, ma folie ne regarde! -	33

18 oltra mere: *Frezza*] ms. oltra la mere.33 regarde: *Frezza*] ms. regardez.

# RIME DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

Ma perch'io non so ben dov'el demori, <i>omnes amantes rogo, teque primo,</i> che preci luy che de cest mal mi garisse   (+1)	36
un cum securso o cum morte cruda <i>aud cum quo debet liberare me:</i> beneurus mi tenroy plus ne nul autre.	39
L'anima mia zamay cridar non cessa: - <i>Amabillis, amabillis Mabillia,</i> vos estes mon deus, mon foy e mon creanze!-	42
Tal è la vita mia cum'io ti scrivo, <i>et acrior; sed id taceo, quia sunt fesse</i> le man dou scrivere e dou parler la bocce.	45
Se cossa e' posso far di tuo piacere, <i>denotes mihi prompto, nam sum tuus,</i> e par tout le iors che ie vive seray. (+1)	48
Colui ti guidi a la vera leticia <i>qui pater est et filius matris sue,</i> e che ame cil che de foy la salve.	51

39 tenroy: *Frezza*] ms. teneroy.

1-3: 'Pietro Sesendolo, amico diletto, Matteo Correggiaio salutandoti offre la sua anima e il suo corpo al tuo servizio'. *Salutatio* e *captatio benevolentiae* in ossequio alle partizioni retoriche della composizione delle epistole.

1. *Pietro Suscendullo*: è molto probabile che il destinatario della lettera fosse un esponente dalla casata veneziana dei Sesendolo (o Sisinulo). — *dilletto*: cfr. *Euguço, el coreçato tuo Matheo*, 35: «*te fratrem diligo, socium et amicum*»; l'aggettivo è di ascendenza biblica.

3. *sa arme...otroye*: immagine topica nella lirica cortese. Cfr. NICOLÒ DE' ROSSI, *Glorioso splendore che sendisti*, 9: «Com l'anima e corpo faço homaço» e la nota di commento a *Madonna, speme mia*, 140.

4-6: 'Da quando mi allontanai da te, ignorai cosa fossero pace e gioia, perché mi uccise il pensiero della mia donna'.

4. *cumpagna*: forma ben attestata, cfr. almeno NICOLÒ DE' ROSSI, *La soma virtù d'amor, a cui piacque*, 25: «en compagna de due verçene somme».

6. *car bien...dame*: il rinvio di Frezza è a CAVALCANTI, *La forte e nova mia disavventura*, 11: «Vèn, che m'uccide, uno sottil pensiero». — *ancist*: forma non corrispondente al fr. a. *ocist*, dovuta probabilmente all'interferenza dell'it. a. *ancidere* (cfr. FREZZA 2006, 335).

7-9: 'Seppi che voleva andar via dalla cerchia della corte, dove la vidi per la prima volta, e soggiornare in un altro luogo'.

9. *demoranze*: la forma non corrisponde al fr. a. *demorance*; probabilmente va giustificata nell'ambito del fenomeno della «transgrafemizzazione» (cfr. FREZZA 2006, 335), per cui il fonema francese viene reso con il grafema corrispondente dell'it. sett.

10-12: 'Se questo è vero o no, vorrei saperlo; infatti, se tornassi là, come desidero, che subito io possa vedere il suo bel viso'.

12. *che za...clere*: *za* rappresenta il normale esito in affricata dentale sonora di JAM, da cui la forma del ms. in luogo di quella del fr. a. *ja*; altro fenomeno di interferenza notato da FREZZA 2006, 335 è *clere* (fr. a. *chiere*): «la grafia (cl) molto probabilmente corrisponde al suono palatale rappresentato da (ch) di *chiere*».

13-15: 'la cui bellezza, crudeltà e valore sono per me principio e causa di morte. Ahimè, lasso infelice! Come la vidi per mia sventura!'

13. *la cuy...valore*: attributi tipici della donna in ambito amoroso. Il *valore* è in questo caso 'potenza', come spesso nei siciliani.

15. *Ay, las zaytif*. FREZZA 2006, 336 rimanda alla *Canzone di Auliver*, 21 «Eu, las zaitif».

16-18. 'Sarebbe per me meglio non essere mai nato, o che fossi stato sempre esule e sconosciuto o al di là del mare, in luogo più selvaggio'.

18. *un oltra mere*: la grafia del ms. *un* vale 'o', vd. anche v. 37. — *oltra mere* è generalmente utilizzato per indicare l'Oriente. — La forma *souvaze* (fr. a. *sauvage*) è dovuta all'interferenza dell'ital. sett. (cfr. FREZZA 2006, 336).

19-21. 'prima di aver ricevuto il colpo mortale della saetta della Morte che penetra tutte le cose; ma nessuno si può riparare da tale arciere'.

19. *mortal colpo*: sintagma largamente attestato.

21. *arcer*: «la grafia (ce) potrebbe rappresentare una pronuncia palatale, ma non si può escludere che il suono corrispondente sia invece /ts/»: FREZZA 2006, 336.

22-24. 'O falso, ingrato, malvagio servo che sono, lamentandomi di colui che deve essere lodato degnamente: cioè Amore, che è padre di ogni bene'.

22. *falso e rio*: dittologia largamente attestata. L'aggettivo ricorre in Correggiaio anche in *A 'namorarmi in te ben fu' matt'io*, 20: «onor non ti sarà, ma biasmo rio», con stessa sfumatura semantica ma riferito alla donna.

25-27. 'Dove discende la sua grandezza degna, orna la virtù, la prudenza e il luogo, e per la sua forza fa di un villano un uomo cortese'. Viene proposta la topica stilnovistica della potenza di Amore, in grado di nobilitare gli animi.

28-30. 'Non dubito che colui che tutto guida elargisca a ciascuno ciò che conviene, e il mondo è tutto ugualmente suddiviso'.

28. *Non...tutto guida*: ci si aspetterebbe che la perifrasi designi Dio e non 'Amore', come pare si debba intendere dai versi seguenti.

31-33. 'Perciò se questo signore sapessi trovare, in ginocchio pregherei con voce pia: «Signore, pietà, non guardare alla mia follia!».

33. *Sirri...regarde*: *Sirri* è voce attestata in it. a. (cfr. TRISTANO RICCARDIANO, cap. 195: «-Ai, Siri cavaliere»).

34-36. 'Ma poiché non so bene dove egli dimori, chiedo a tutti gli amanti, e a te per primo, che preghi lui che mi guarisca da questo male'.

35. *omnes amantes rogo*: topica l'invocazione agli amanti.

36. *pre[c]i*: il termine è italiano (fr. a. *pries*), probabilmente causa dell'ipometria del verso.

37-39. 'o con il soccorso o con la morte crudele, o con ciò con cui mi deve liberare: mi riterrei felice più di ogni altro'.

37. Dialefe tra *securso* e *o*.

40-42: 'La mia anima non cessa mai di gridare: «Amabile, amabile Mabillia, voi siete il mio dio, la mia fede, il mio credo!»'.

41. *amabilis Mabilia*: gioco paronomastico. FREZZA 2006, 339 rileva come il nome compaia in alcune *Chansons de geste*; pare inoltre che sia attestato «in un periodo precedente alla composizione del ternario, in alcune corti italiane, ad es. alla corte dei Da Correggio e a quella degli Estensi».

42. *vos estes mon deus*: cfr. *A 'namorarmi in te ben fu' matt'io*, 8: «vegendo ch'io t'adoro come Dio».

43-45: 'Tale è la mia vita come ti scrivo, e anche peggio; ma taccio di questo, perché sono stanche le mani di scrivere e la bocca di parlare'.

45. *bocce*: probabile una pronuncia palatale (fr. a. *boche*), oppure corrispondente a /ts/.

46-48: 'Se posso fare qualcosa che sia di tuo gradimento, fammelo sapere subito, giacché sono tuo, e lo sarò per tutti i giorni della mia vita'.

47. *prompto*: da riferire a *mihi*.

48. *e par...seray*: verso ipometro. Si potrebbe espungere l'*e* iniziale per regolarizzare il verso. FREZZA 2006, 332 fa notare che con la forma corretta del francese antico *vif* (in luogo della forma ibrida del ms. *vive*) il verso risulterebbe regolare.

49-51: 'Ti guidi alla vera letizia colui che è padre e figlio di sua madre e che la ami tanto che in verità la salvi'.

49-50. *Colui...sue*: perifrasi per la Trinità.

## RIME DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

## D. I

Il sonetto *E' non fu mai fanciul vago di lucciola* è trasmesso da cinque testimoni, tre dei quali contengono rime di Matteo Correggio: Fl<sup>3</sup>, Fl<sup>2</sup>, Vch; gli altri due codici, che lo veicolano in forma adespota, sono il ms. Laurenziano Pl. XC sup. 89 e il ms. Marucelliano C 155. Dei cinque testimoni del sonetto soltanto uno, il nostro Fr<sup>2</sup> (latore di *O soma provedenza, Dimi, Fortuna, tu che regi* e di *Falcon vollar sopra rivere a guazzo*) lo attribuisce a Matteo; all'attribuzione di Fr<sup>2</sup> si oppone soltanto quella di Vch (latore delle ballate del Correggio *Mille merzé, o donna, o mio sostegno; Deh, che faranno gli occhi miei lontani*), che dà invece il sonetto a Giovanni di Lambertuccio Frescobaldi; i rimanenti tre codici lo tramandano in forma adespota. I problemi testuali e attributivi riguardo a questo componimento non furono adeguatamente affrontati dal Lamma, che si limitò ad assegnare il componimento sulla base del suggerimento di Fr<sup>2</sup>, anche se, ammette, la restante tradizione riporta un testo che, pur nella fisiologica diversità di lezione tra i testimoni, risulta affatto diverso. L'intricata questione testuale e attributiva è stata affrontata con validi argomenti da Tartaro, il quale arriva ad ipotizzare, in base a una nuova classificazione dei testimoni, due circuiti autonomi e indipendenti: da una parte Fr<sup>2</sup> e Fl<sup>3</sup>, che differiscono dal resto della tradizione per la mancanza della coda di tre versi (attestata nel codice Marucelliano e nel Pluteo, ma non in Vch), oltre che per la comune perdita di testo ai vv. 11 e 13 e per l'inversione dei vv. 3 e 6; dall'altra, la tradizione della redazione caudata ritenuta in qualche modo 'originaria', caratterizzata dalla diversa disposizione dei versi nei quartetti e dalla presenza dei vv. 11 e 13, rappresentata dal Pluteo (siglato da Tartaro L<sup>1</sup>), dal ms. Marucelliano (siglato M) e da Vch (in cui però il testo è privo della coda; il codice è siglato C da Tartaro). Dal riesame complessivo della questione emerge però qualche criticità nella ricostruzione appena descritta: non sembra del tutto convincente, infatti, l'ipotesi di un vero e proprio rimaneggiamento (per il quale comunque lo studioso esclude la paternità al Correggio) del quale sono latori Fl<sup>3</sup> e Fr<sup>2</sup>, in quanto l'ipotesi è sorretta soprattutto, pare di capire, dalla supposta compiutezza di senso della versione ridotta. In verità, non è da escludere che si tratti piuttosto di un ramo indipendente, caratterizzato dalla comune perdita di testo ai vv. 11 e 13 e dall'inversione della posizione dei versi 3 e 6. La mancanza della coda poi è tratto comune anche a Vch, che

riporta un testo di 14 versi, condividendo con gli altri testimoni (quelli che riportano la coda) lo stesso ordine dei versi nelle quartine. In quanto alla supposta compiutezza di senso, bisogna ammettere che è lo stesso principio dell'enumerazione delle piacevolezze, principio canonico del genere del *plazer* al quale il sonetto si può ricondurre, a consentire una certa intercambiabilità delle parti del discorso senza che ne sia compromesso irrimediabilmente il senso. Neppure si condivide la decisione di Tartaro di escludere risolutamente ogni probabilità che il componimento sia attribuibile a Matteo, dal momento che all'attribuzione di Fr<sup>2</sup> si oppone soltanto quella del notoriamente infido Vch. Le ragioni di una probabile assegnazione al Frescobaldi sarebbero però suffragate da considerazioni di carattere stilistico e metrico, dal momento che, com'è noto, la produzione del rimatore comprende esclusivamente sonetti caudati, ritornellati e rinterzati, quasi tutti su rime sdruciole (e, per contro, nella produzione attribuibile con certezza a Matteo Correggiaio non vi è traccia di queste forme metriche). È pertanto unicamente sulla base della testimonianza di Fr<sup>2</sup> che il testo viene accolto nella sezione delle «Rime di dubbia attribuzione», ricordando che il testimone è il solo ad attribuire correttamente e sistematicamente entro una piccola silloge i sonetti di Matteo Correggiaio che la restante tradizione o tramanda adespoti o riconduce ad altro rimatore. Ciò detto, in presenza della *varia lectio* del sonetto, la soluzione che è parsa più opportuna adottare prevede una edizione sinottica delle due redazioni, affinché sia immediatamente percepibile il quadro offerto dalla tradizione.

Il testo mutilo dei vv. 11 e 13 e privo della coda viene dunque riportato secondo la lezione di Fr<sup>2</sup> (in apparato le varianti di Fl<sup>3</sup>); unici interventi, l'eliminazione dell'*h* davanti a vocale velare e della *i* davanti a consonante palatale. Segue poi il testo della versione caudata proposto secondo l'edizione stabilita da Tartaro, al quale si rimanda per l'apparato (TARTARO 1965, 180: in assenza di archetipo, il testo si ricostruisce sulla base del raggruppamento MC contro L<sup>1</sup>).



*Mss.:*

Fr<sup>2</sup>, c. 125v («s.tto di Matio»).

Fl<sup>3</sup>, c. 117v (adesp.).

*ed.:* Tartaro, 180.

*Metro:* sonetto. Schema ABBA, ABBA, C...C, D...D.

E' non fu mai fanciul vago di luciola,  
o di pigliar farfala o volger trotola,  
o di corer per canpo o per viotola,  
o andar ruzando con sua bela cuciola,  
  
o di veder quand'una paza sdruciola 5  
per modo tal che percuote la cotola,  
o farsi lieto d'una nuova frotola,  
o far cantar cicala o mangiar succiola;  
  
quant'io son d'un bel viso piacevole  
d'una che speso reca frute a vendere: 10  
.....  
sì ch'io non so com'io la posi prendere,  
.....  
per forza o per amor o per ispendere.

3 andar per chanpo correndo lauiottola Fl<sup>3</sup>. 4 Andar r. Fl<sup>3</sup>. 5 una paza quando s. Fl<sup>3</sup>. 6 tal p(er)quote Fr<sup>2</sup>. 8 giugola Fr<sup>2</sup> (*giunta a margine di diversa mano* opopar succiola). 9 quanto sono del suo Fl<sup>3</sup>. 10 duna chereca spesso frutta Fl<sup>3</sup>. 12 no so Fr<sup>2</sup> la possa Fl<sup>3</sup>. 14 p. f. oper denari Fr<sup>2</sup>.

1. Sonetto sul genere del *plazer* romanzo, che contiene l'enumerazione di una serie di piacevolezze (vv. 1-8) costruita secondo il modulo sintattico ricorrente in altri componimenti di genere e tematiche affini, ossia con una serie di verbi all'infinito posti al principio del verso, in contesto comparativo. Cfr. nota a *Falcon vollar*, 1 e i richiami bibliografici *ivi* contenuti. — L'aggettivo *vago* è spiegabile come 'desideroso'.
3. Ripresa del «modulo dicotomico» del verso precedente, secondo una disposizione degli elementi che rimanda all'uso cavalcantiano di *Biltà di donna e di saccente core*, 1-3: «Biltà di donna e di saccente core / e cavalieri armati che sien genti; / cantar d'agelli e ragionare d'amore» (con rinvio alla nota di DE ROBERTIS 1986, 13; cfr. anche CONTINI 1939, 48); proprio in virtù del modello, che prevede il parallelismo del modulo nelle sedi dispari, appare decisamente preferibile la disposizione dei versi veicolata dalla redazione caudata.
4. *o andar...cucciola*: 'andare a giocare rincorrendosi con la propria cucciola' (cucciola sta per cagna di piccola taglia (TLIO, s.v.). 'Ruzzare' è verbo di etimologia incerta (cfr. DELI, s.v.); l'area di primitiva irradiazione del vocabolo è toscana; le prime attestazioni presenti in OVI sono tutte riconducibili a Boccaccio (una sola occorrenza in Pucci). I dati offerti dalle occorrenze nel *corpus* testuale sembrano perciò avvalorare l'ipotesi di Tartaro, secondo cui il componimento sembra da ascrivere al tardo Trecento.
- 5-6. *sdruciola...cotola*: 'scivola, così da battere la collottola'. Il sostantivo 'cottola' risulta attestato esclusivamente in area toscana; cfr. TLIO, s.v., alla sezione che riporta le occorrenze in distribuzione geolinguistica: «in testi tosc. Simintendi, a. 1333 (prat.) [prima attestazione]; *Gloss. lat.-aret.*, XIV m.; Boccaccio, *Argomenti*, 1353/72 (?); Francesco da Buti, *Inf.*, 1385/95 (pis.)».
7. *o farsi lieto...frotola*: gli stessi rimanti nella frottola di FRANCO SACCHETTI, *Rime*, *La lingua nova*, 248-250: «Questa è una frasca / ed una frottola / che egli ha la colottola di sdruzzolo».
8. *mangiar succiola*: 'mangiare una castagna lessa'. In Fr<sup>2</sup> la lezione trascritta a margine *oppopar succiola* (ma da mano diversa, più tarda) riproduce quella veicolata da MC, L<sup>1</sup>.
9. *quant'io son d'un bel viso*: è introdotto il termine di paragone; il verso dunque va inteso nel modo seguente: 'quanto io lo sono (*vago*: v. 1) d'un bel viso piacente'.
12. *posi prendere*: 'possa prenderla'.
14. *per forza o per amor*: sequenza quasi identica in BOCCACCIO, *Filocolo*, III 67: «Quivi, o per amore o per ingegno o per denari o per forza intendo rivolerla».

## RIME DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

D.I<sup>b</sup>

*Metro*: sonetto caudato su rime sdruciole con schema ABBA, ABBA, CDC, DCD, dEE.

*Edizioni:*

Lamma, 23;

Sapegno, 65;

SPONGANO 1974<sup>2</sup>, 307-308;

Tartaro, 181-182.

*E' non fu mai fanciul vago di lucciola,  
o di pigliar farfalle o girar trottola,  
o farsi lieto d'una nuova frottola,  
o di cantar cicala o poppar succiola;  
o di veder quando una pazza sdrucchiola  
per modo tal che percuota la cottola,  
o di veder per campo o per viottola  
andar ruzzando la sua bella cucciola:  
com'io, veggendo l'aspetto piacevole  
d'una che spesso reca frutta a vendere,  
perch'è ne gli atti suoi molto amorevole;  
e penso pur com'io la possa prendere,  
veggendo l'atto suo concupiscevole,  
per forza o per lusinghe o per ispendere.  
Ella mi fa incendere  
per modo tal ch'i' mi consumo e àrdone  
e no la posso avere, ond'io ben càrdone.*

## RIME DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

### SONETTI ADESPOTI DI V

Seguono i componimenti trascritti adespoti in V alla c. 68r, subito dopo il sonetto attribuito al Correggiaio *O soma Provedenza, che governi*. Il gruppo delle rime adespote si chiude alla c. 68v con *O su(m)a Iustitia ora ti muoue*. Il Lamma pubblica i quattro sonetti tra le rime ascritte con certezza al poeta.

#### D. II

*Ms.*: V, c. 68r (adesp.);

*Edizioni*: Lamma 1892, 39 (XIV).

*Metro*: sonetto a schema ABBA ABBA, CDD, DCC. Rima A desinenziale; paronomastica la rima bianca : banca.

Discussione testuale.

Si riscontrano difficoltà di lettura ai vv. 3 e 5, dovute alle raschiature del codice. Si segnala che Lamma al v. 3 legge *in segno*, non dandone esplicita notizia nelle note che seguono il testo. Il v. 4 potrebbe tornare regolare ipotizzando un'integrazione in *hom[o]* e dialefe prima di *andate*, in cesura; non si accoglie dunque l'emendamento di Lamma (non segnalato) del verso: *ciaschedun core andate befando*. Come Lamma si sana l'ipermetria del v. 5 espungendo il *Per* iniziale. Necessaria a fini metrici anche l'espunzione del *Che* iniziale al v. 7. Si segnala infine l'integrazione a v. 11 *color[e]* per normalizzare la misura del verso.

Chi à bon tacer da porta vien cridando,  
e questo dico per voi, dona mia:  
voi †vi tignj† di tanta signoria  
che ciascuno om[o] andate befando

†Andiuuj† ch'i' v'andava †sliguiando† 5  
torvi per divota, che gran follia!  
Si sola vi trovasse in ne la via  
i' scamperia da voi tosto corando.

Ancor dicesti ch'i' era negro e brutto,  
ma io non vi cognosco tanto bianca,  
che co' le bele vi segiate in bancha, 10

## RIME DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

ma color[e] di 'rance non vi manca;  
però vi dico il mio voler non tuto,  
per tal come voi siete vi saluto.

4. ciascuno ho(m). 6. torvi: *Lamma*] ms. p(er) torui. 7. Si sola: *Lamma*] ms. che sisola. 12. color.

1. *Chi à bon...cridando*: pare si debba così intendere: 'Chi ben dovrebbe tacere va gridando da porta', ossia va parlando a sproposito e pubblicamente. — *Bon tacer* è sintagma attestato in poesia in DANTE DA MAIANO, *Per Deo, dolze meo sir, non dimostrate* (XLII), 41-42: «ch'assai pò me' valere / talora un bon tacer – ch'un mal parlare».

10. *co' le bele vi segiate in banca*: 'sedere in banca con qualcuno' è locuzione usata in senso figurato per intendere 'stare alla pari, trovarsi nella stessa condizione'; il senso è quindi 'ché credete di poter eguagliare le belle donne' (cfr. TLIO, s.v. *banca*).

## D. III

*Ms.*: V, c. 68r (adesp.).

*Ed.*: Lamma, 37 (XII).

*Metro*: sonetto a schema ABBA ABBA, CDC, DCD. Assuonano e consuonano parzialmente le rime C (-orte) e D (-ore).

Discussione testuale.

Presenti raschiature e sbavature di inchiostro che non consentono ovunque una lettura nitida del ms.; al v. 7 è necessaria l'integrazione *vegi*[o] a causa di una macchia d'inchiostro; per la stessa ragione si prevede un'integrazione con [pe]na al v. 11. Si accoglie l'emendamento di Lamma al v. 13 *vostra corte* (ms. *vostro chore*). Non facilmente risarcibile, infine, l'ipometria al v. 10 (ms. *che utel sera o che honore*): Lamma ipotizza due dure dialefi e un'integrazione dopo *utel* (si noti la diversa lettura del ms. in «fora»).

Dona, mercé, dona, mercé, mercede!

Dona, mercé, no'mmi lasar morire,  
poiché disposto son sempre a servire  
a voi portando drita e lial fede;

e ciò per voi manifesto si vede,  
ché notte e dì non fino di languire.

5

Io vegi[o] ch'i' son tosto per perire,  
perché mia vita sentir morte crede.

Che guadagnate voi de la mia morte?

†Che utel sera o. che honore†?

10

Che pro' ve fia s'io pate [pe]na forte?

Non consumare un fedel servidore,  
ché io vi giuro che in vostra corte  
non sia chi v'ami mai sì de bon core.

7. *ms.* vegi[...]. 11. *ms.* pe[...]. 12. *vostra corte*: *Lamma*] *ms.* uostro chore

1-2. *Dona, mercé...morire*: la reiterata richiesta di mercé, associata alla preghiera di non lasciar morire il fedele servitore, è motivo ricorrente; cfr. in ambito veneto il frammento del DETTO DELLA 'BONA ÇILOSIA', 9-10: «Mercé, mercé, roka novella, / Per Deo, no me laxà morire» e 20: «Mercé, ke no me fai morire!»; cfr. anche CORSI 1970, *Append.*, madr. 10, 6: «Per Dio, mercé, no mi fati morire».

3. *Disposto...servire*: si propone il cliché dell'amante al servizio della donna. Cfr. NICOLÒ DE' ROSSI, *Plu c'omo vivo Amor m'à 'nalçato* (66), 12: «Però ti voio, Amor, sempre servire»; ANTONIO DA TEMPO, 55, 1: «çascun se sforçi sempre di servire».

5. *per voi manifesto si vede*: costruzione con *si* passivante e *per* in funzione di complemento d'agente (come il fr. *par*): cfr. ROHLFS, 810.

6. *dì e notte non fino di languire*: è il motivo iperbolico della pena d'amore. — *dì e notte* è sintagma tradizionale di origine occitana, diffuso nei Siciliani (per un elenco dei riscontri cfr. COMES 2008, 151) e nella lirica d'amore due-trecentesca, cfr. CIELO D'ALCAMO, *Fresca rosa aulentissima* (16.1), 4-5: «per te non aio abento ntte e dia, / pensando pur di voi, madonna mia»; DANTE DA MAIANO, *Com' più diletto di voi, donna, prendo* (XXXVIII), 6: «tormanto solo pensando notte e dia / com'eo ritorni a vostra signoria».

8. *sentir morte crede*: il sintagma è ricorrente nella lirica amorosa, cfr. CINO DA PISTOIA, *Sì m'hai di forza e di valor distrutto* (4), «forse però ch' io senta dolce Morte?»; cfr. anche *Deh, non mi domandar perché sospiri* (7), 5-6: «Parmi sentir ch' oma' la morte tiri / a fine, lasso, la mia greve vita»; in opposizione a *vita* anche CAVALCANTI, *Perch' i' no spero di tornar giammai*, 17-18: «Tu senti, ballatetta, che la morte / mi stringe sì, che vita m'abbandona».

9-11. *Che guadagnate...forte?*: la serie di incalzanti interrogative, sostenute dal richiamo anaforico a inizio verso. — il v. 10 è ipometro; la corretta misura del verso potrebbe tornare – ma a patto di dure dialefi in tutte le posizioni interessate da incontro vocalico – con l'integrazione [vi] dopo *utel*. Il senso del verso è ad ogni modo chiaro: 'quale vantaggio otterrete dalla mia morte, o quale onore?'. — 11. 'Quale vantaggio vi tornerà se soffro una pena intensa?' — *pate pena*: gioco allitterante molto diffuso; *pena forte* è con ogni probabilità una zeppa.

12. *Non consumate...servitore*: cfr. lo stesso Matteo in *A 'namorarmi in te*, 19: «Se mi consumi o far perder la vita»

13. *vostra corte*: è la corte degli amanti al servizio della donna.

14. *de bon core*: 'con animo leale, sinceramente'; sintagma tradizionale di larghissima attestazione; basti rinviare a GIACOMO DA LENTINI, *Meravigliosa-mente* (1.2), 15: «con' v'amo di bon core»; *Poi non mi val merzé* (1.16), 11-12: «di bon core e di pura leanza / la servo umilmente».

## D. IV

*Ms.*: V, c. 68v.

*Ed.*: Lamma, 36 (XI).

*Metro*: sonetto ritornellato, schema ABAB, BABA, CDC, DCD, EE.

Discussione testuale.

Il sonetto ritornellato trascritto alla c. 68v è chiaramente leggibile, a accezione della parola finale del v. 11, non facilmente risarcibile. In questo luogo Lamma legge *prudente*, ottenendo così una rima irrelata che peraltro non trova corrispondenza nel codice, dal momento che la parte non leggibile non comprende la rima, che è regolarmente in *-ute*.

In cui si trova disio e piacere;	
in cui si trova soma legiadria;	
in cui si trova gentileça avere;	
in cui si trova spenta ogni falsia?	
in cui si trova tuta cortesia;	5
in cui si trova sempre bon volere;	
in cui si trova morta vilania;	
in cui si trova ogni bontà valere?	
in cui si trova fede con salute;	
in cui si trova carità e sperança;	10
in cui si trova le vertà †p[...]dute†?	
in cui si trova tuta temperança;	
in cui si trova la soma vertute;	
in cui si trova perfecta costança?	
Trovasi solamente in quella degna	15
che vene in tera per divina enseña.	

7 molta. 11 vreta.



#### RIME DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

4. *falsia*: 'falsità'; in vocabolo è attestato in Federico II e viene ripreso, tra gli altri, da Guittone e Monte Andrea (TLIO, s.v.).
5. *tuta cortesia*: il sintagma è in clausola in GIRALDO DA CASTELFIORENTINO, *Guardate en che beltà mia donna regna*, 4-6: «Ell'ha con seco amore en compagnia, / valore e gentilezza e piacimento, / e caunoscenza e tutta cortesia».
6. *bon volere*: cfr. GUINIZZELLI, *Lo fin pregi' avanzato* (5), 50-53: «perch'è 'n voi pïetate, /fin pregio, bon volere».

## D. V

*Ms.*: V, c. 68v (adesp.).

*Ed.*: Lamma, 38 (XIII).

*Metro*: sonetto a schema ABBA, ABBA, CDC, DCD.

Discussione testuale.

Il sonetto è l'ultimo dei componimenti adespoti trascritti alla c. 68v.

O soma Iustitia, ora ti move  
 e tosto giunge, ché la natura erra.  
 Vedi superbia ch'umiltade afferra  
 †choi ui(n)tj viniti adoperare sue proue†  
 non quivi libertà, si cerchi altrove: 5  
 non ragione, né pietà, ma guerra;  
 l'antica nobeltà sta sotto terra  
 e d'ogni parte lo peccato piove.  
 Deh, Padre natural, daci conforto,  
 vogli con tua virtù †spengar† la mente 10  
 ché solo la malitia à preso porto.  
 Non venir tu, Dio, tra sì mala gente,  
 ché per tua umiltà saresti morto,  
 ma fa' che pur tua fama sia presente.

1. *O soma Iustitia*: 'ora ti piaccia giungere, perché la natura è nel peccato'. Per natura si intende 'le cose create', il riferimento dunque è al peccato dello stato umano.

2. *non ragione...guerra*: un concetto simile, al di là della convenzionalità dello spunto, è espresso in *O soma Provedenza, che governi*, 7: «di guera lase e d'ogni pace nude».

8. *lo peccato piove*: 'si diffonde'.

9. *Padre...conforto*: espressione formulare di ambito religioso molto diffusa; cfr. LAUDE CORTONENSI, 25, 1-3: «Dami conforto, Dïo, et alegrança, / ... / Dami conforto, Dïo, et ardore».

#### RIME DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

10. *ché solo la malitia*: cfr. *O soma Provedenza*, 8-10: «Manda l'angelo tuo, manda la spada / che vince e taglia ogni voler superbo, / sì che 'n abiso ogni mallicia cada».

14. *ma fa'...presente*: 'ma fai che almeno sia presente tra gli uomini il tuo nome'.

## RIME DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

### COMPONIMENTI ADESPOTI DI PU

Si accolgono nella presente sezione i due sonetti che sono riportati alle cc. 17v-18r del codice Pu privi di attribuzione, preceduti da *Falcon vollar* e seguiti dai sonetti (in Pu adespoti) *Dimi Fortuna, tu che regi el mondo* e *O soma Provedenza, che governi*. Rilevante è però la tecnica di composizione qui adoperata, che ha riscontri significativi con i sonetti della corrispondenza tra Matteo e Antonio da Tempo, veicolata esclusivamente da V e lì attribuita al giudice padovano e a Matteo Correggiaio. Come in quelle rime, l'exasperato tecnicismo dell'espedito di far cominciare i versi con la stessa lettera è causa di notevole artificiosità del dettato poetico. Di entrambi i testi viene fornita un'edizione diplomatico-interpretativa, dal momento che lo stato di conservazione dei sonetti rende inutile ogni tentativo di interpretazione. Unici interventi, la divisione delle parole, la distinzione tra *u* e *v*, lo scioglimento dei segni di abbreviazione per consonante nasale e l'introduzione di segni paragrafematici; con le *cruces* vengono segnalati i luoghi in cui la lezione del ms. risulta non chiaramente leggibile.

RIME DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

D. VI

*Ms.*: Pu, c. 17v (adesp.).

*Metro*: sonetto su rime sdruciole a schema ABBA ABBA, CD..., DEE.

Ciaschun che guarda in ciel non è astrollogo,  
zanza di matto tallora e notabile,  
zappa di terra che non ha cor stabile,  
zappar le vigne non dece a †cirollogo†;  
cieco di fede non va mai bon strologo,  
zazzara bionda fa la donna amabile,  
zupho de trezze rende l'uomo affabile,  
zo che se dice non volle aver prologo;  
zapha †leonica may duhom† rigida,  
zambello cercha i forti e i magnanimi,  
zucharo confettado allegra gli animi,  
zurbo si è chi a ben far non è licito,  
za me †[...]tti† se tal dir è licito.

D. VII

*Ms.*: Pu, c. 17v-18r (adesp.).

*Metro*: sonetto a schema ABBA, ABBA, CDC, ...

Idonea cosa parmi non vollere  
Ipocritto esser a cotesto mondo;  
Io non vorei veder huomo iracundo  
Illare volto a ciaschun de piacere;  
Idioma latino †è bel† tenere  
Idiota non sendo ma latino facondo  
Illion fu per quello condotto al fundo  
Idolla orando per vero tacere  
Itallia vegio ben che traregie guai  
Imaginando sempre a fede pocha  
Ydio pita starsi sempre mai.

## APPENDICE

## APPENDICE

In questa Appendice si accoglie, in edizione sinottica diplomatico-interpretativa, l'intero materiale testimoniale della canzone *Madonna, speme mia, belleça cara*. I testi della canzone tramandati da P e a S saranno utili a ricomporre più agevolmente il quadro offerto dalla tradizione. Gli unici interventi riguardano la divisione delle parole, la distinzione di *v* da *u*, lo scioglimento dei segni di abbreviazione e l'introduzione dei segni paragrafematici.

*Ms.*: P, cc. 10r-10v («cançon morale»).

Madonna spome mia belleça cara, poi che dipinta per le man d'amore sè in meço del mio core, conven ch'io t'ami più che lla mia vita.	5
Tu sè dolçeça a ogni cosa amara, conforto cheto, pace al mio dolore, di virtù e di valore più nobile mente che nulla n'è vestita.	10
Oi bello granato, cara margarita, splendida gemma, oriental çaffiro, topatio puro chiado smiraldo, beato quel che caldo è del tuo amore e beato 'l sospiro che per te l'alma disiando move e llocchio †piu ch[...]cio† lagrime piove.	15
Prima che nullo pelo mi fosse al volto, cominciai a ffar tua l'anima mia, però ch'io me sentia tutto far rosso quando [io] te mirava; poi cantava e sospirava molto, elli era amore e non me ne accorgia, e lla tua legiadria ciascun dì più bella mostrava la tua persona e quella forma stava che rosa tenerella quale al sole	20           25

## APPENDICE

†aen† le folgle sue non manifesta cho un frontale in testa dicendo poi che maj savie parole, e lle mamelle tue si bene aviso parean doi pome nate in paradiso.	30
Po chello tempo amor cresciuto è tanto, ch'io ò più volte meco ragionato come sono scanpato dall'aspre guerre e dalle mortal pene po' che spesso amor m'indusse in pianto, e poi mi lassa in pensier desperato <i>om.</i>	35
tanto che 'l sangue m'aghiaccia per le vene. Ma se me dice alcuno chi me sostiene, dico che 'l tuo piacere e la belleça e 'l lume eterno che dalli ochiø ti scende, e questo me difende da pianto <del>e</del> da sospiro e da tristitia, e veste 'l cuor d'una <del>trist</del> letitia nova, tal che lla vita tutta si rinova.	40  45
Amor che regna ne la luce grande dilli belli occhi tuoi quando apri quellj par che †serissemillj† specchi dove 'l sol percuoto E quando vien ch'adorni o ghirlande d'erba o di fiori o d'altro li capellj, che so quanto son bellj, e mostri le vermillgle e bianche gote, con tal piacer fa' l'anime devote di quasi che miran tua soma beltade E per qual fare adornj la natura poi sè tucta sua cura donando all'anima tua ognj bontade; siché stimando ciaschunna cosa sei più che bella e più che gratiosa.	50  55  60



## APPENDICE

Cadde da la tua bocca quando ride una fiorita e gaia primavera e con bella maniera che par che all'andar tuo ciaschun contenti, e le labra sottili quanto divide	65
coll'onesto parlar mostri la schiera ben conposta e sencera de bianchi egualj e parvolettj denti, fra loro spira odoriferi venti e parole e cantar che voci fanno	70
simile a quel che nel ciel si pensa; la tua vertù dispensa honesto e gentileasco affanno, e quando copri a' tuoi capelli el vello relegri ciaschun cur, la terra e 'l cielo	75
Sempre che lli ochi miei mira li tuoi mi pongne il cur con bella cichatrice, e però quello me dice chi'io te vengna a veder dove tu staj. Debitamente gloriar ti poi,	80
ché sei d'ongne belleça imperadrice, e io son ben felice quando de l'amor tuo digno mi faj; ma quando a spasso o a la chiesa vai, ciaschun che mira te suo cuor ti dona,	85
e tu rimanj ne li ochi a ciascheduno, laudando per communo tutte le cose de la tua persona benedicendo la tua nobil fama <i>om.</i>	90

## APPENDICE

Benché tu abi più diversi amanti, non son però di ciò fatto giloso, ançi son ben gioioso ultra ma' più che se neun t'amasse; però che questo è segno che senbianti	95
d'ogne onestà in te faccia riposo, e dal viso amoroso altro che onestà cader non lassì. Ma se alcun più forte disiasse sostener martir tormenti e dolio	100
per te che io, allor più tristo fora che si di morte allora fosse già dentro a le bramose spollie. Però che qua più forte per te ardi, †emi† ghiaccio apo miei bollienti dardi.	105
Sì vien dolce ne' miej pensierj talor ch'io sento Amore in ognj vena, che nel cor mi balena spirito gratioso e summa pace. E contemplando questi gran pensierj,	110
Amor l'anima tolle puoi la mena libera dogne pena a te vedere che più ch'altra mi piace. Siché l'amagene tua tanto verace veder mi par dinaçi l'ochi mei	115
sì propriamente che techó ragiono, e nel mio cor propono inginocchiarme jnançi a li tuo pie e chieder per salute de ma guerra basar sotto da lor la santa terra.	120

## APPENDICE

Amor al sonno, quando forte dormo, la tua bella figura rapresenta per far l'anima contenta di vaghe chose po che 'l veder bramo. Allora rifirmo allora †[...]†	125
qualunque cosa honesta mi talenta, allora mi ramenta narrartilj modo e quanto io t'amo; allora mi rispondj, allora ti chiamo e parli e ridi e tutta beltà mi mostri, ed empi l'ochi miei del tuo chiar lume; e ongne bel costume nella mia gloriosa mente inchiostri. ond'i' per soferir cotal percosse vorria che 'l mio dormir eterno fosse.	130         135
Cançon, tu saj che nullo altro messaggio volio che li ochi miei e 'l tuo cantare, però ti vo' pregare che questa bella dea tu mi saluta; e di' che l'anima, el core e quel ch'io aggio e quanto posso dir e ragionare, o saccio imagenare, factol servo a la tua gran virtude; però la prega che non mi refiuti, né mecta altro amante al mio disio, e che per preço de la mia fatiga ancor nel cor me dica altro non cheggio che lo spera mio, lo qual me tien d'ogne salute verde, ch'a bon signor servir mai non se perde.	140          145         150

## APPENDICE

*Ms.: S, cc. 83r-85r (Di Matteo Coreggiayo dafirenze).*

Gientil Madonna, mia speranza cara, poi che dipinta per le man d'Amore sè in meço del mio core, convien ch'io t'ami più che la mia vita. Tu sè dolceça ad ogni cosa amara, conforto e lieta pace al mio dolore: di verità, di valore sopra tutte l'altre adornata e vestita. O bel granato, o chiara margherita, splendida gemma, horiental çaffiro, topatio puro e <del>tesoro</del> lucido smeraldo, beato è quel ch'è caldo de l'amor tuo e beato è 'l sospiro che per te l'alma disiando move, et l'ochio che per te lagrime piove.	5                15
Prima che niun pel mi fosse al volto cominciai a far tua l'anima mia, però che mi sentia tutto arossirmi quando ti mirava; e poi cantava e sospirava molto, et era amore e non me ne accorgeua [-ia sovrascr.] E la tua leggiadria in ciascun dì più bella si mostrava: la tua persona in quella forma stava qual rosa tenerella, che al sole ancor le fronde sue non manifesta, con un fronçale in testa, dicendo poche e savie parole; et le mamelle tue, se bene aviso, paion duo pomj nati im paradiso.	20                25       30

## APPENDICE

Poi chel tempo Amor cresciuto è tanto,  
ch'i' ò più volte meco ragionato  
come io sono scampato  
da l'aspre brighe e da le mortal pene,  
che spesse volte Amor m'aduce im pianto; 35  
et poi mi lanccia un pensier disiato  
el qual mi tien celato  
tanto che 'l sangue aghiaccia ne le vene.  
E se 'l mi dice alcun: - Che ti sostiene? -,  
dico i suoi costumj e la belleça 40  
e 'l lume eterno che dagli ochi sciende;  
et questo mi difende  
da pianto da sospiri e da tristeça,  
e veste el cor d'una tristitia nova  
tal che la vita in me tutta rinova. 45

Move de la bocca sua quand' ella ride  
una fiorita e gaggia primavera,  
et con dolce maniera  
che fa ne l'andar suo ciaschun contenti;  
E le labra sottil, quando divide 50  
nel soave parlar, mostran la schiera  
ben composta et sincera  
d'iguali bianchi e pargoletti denti:  
tra loro spirando odoriferi venti,  
e parole e cantar con voce fanno 55  
simile a quella che nel ciel si pensa.  
La lor virtù dispensa  
ogni atto honesto e gientileasco a fanno:  
onde, estimando in te ciascuna cosa,  
sè più che bella e più che vertudiosa. 60

## APPENDICE

Mentre che gli occhi miei vegon li tuoi,  
mi pungono il core con dolce cicatrice:  
et però quel mi dice  
ch'io ti venga a veder dove tu stai.  
Debitamente gloriar ti puoi 65  
che sè di tutte bella imperadrice:  
et io son ben felice  
quando de l'amor tuo degnio mi fai.  
E quando a spasso e a le chiese vai 70  
ogni uom che tti mira suo cor ti dona,  
et tu rimanj ne gli occhi a ciascheduno,  
lodando per comune  
tutte le cose della tua persona,  
benedicendo la tua nobil fama,  
el tuo marito, chi ti fè e chi t'ama. 75  
Tanto vien dolce nei miei pensieri  
talor, ch'io sento amor in ogni vena,  
et nel cor mi balena  
spirito gratioso e somma pace;  
e contemplando questi gran mestieri 80  
Amor l'alma mi toglie e poi la mena  
libera d'ogni pena  
a te veder, che più ch'altri gli piace;  
e lla immagine tua tutta verace  
veder mi par dinançi agli ochi miei 85  
sì propriamente, che teco ragiono:  
e nel mio cor propono  
inginocchiarmi inançi a li tuo piedi,  
et chieder per salute a la mia guerra  
basciare sotto di lor la soda terra. 90

## APPENDICE

Perché tu abbi molti e grandi amanti  
 non sono però fatto di te gieloso,  
 ma alor son ben gioioso  
 via oltra più che se nessun t'amasse [*con -e corretto in -i*];  
 però che questa è prova che sembianti 95  
 d'ogni beltà in te faccian riposo  
 e dal volto pietoso  
 altro che honesta cosa uscir non lasci.  
 Ma se alcun più for disiassi,  
 o e' sentisse sospirj martiri o doglie 100  
 per te più ch'io, alor più tristo fora  
 che se di morte l'ora  
 fosse già dentro a mie vivace spoglie:  
 però che qual più forte per te arde  
 ghiaccio è a rispetto a' miei boglienti dardi. 105

Amore al sognio, quando forte dormo,  
 la tua bella figura mi presenta  
 per far l'alma contenta  
 di cose honeste che poi aver le bramo.  
 Allora son gaio, alor riformo 110  
 qualunque honesta cosa mi talenta;  
 allora mi ramenta  
 narrarti el modo, el come, el quanto io t'amo;  
 allora mi rispondi, alor ti chiamo,  
 e parli e ridi e tua beltà mi mostri 115  
 empi gli occhi miei del tuo chiaro lume  
 et ogni tuo costume  
 ne la mia gloriosamente inchiostri:  
 ond'io per sofferir cotal percosse  
 torria che 'l mio dormire in eterno fosse. 120

## APPENDICE

Cançon, tu sai che niun altro messaggio  
voglio che i miei occhi e 'l tuo cantare:  
però ti vo' pregare  
che questa bella dea tu mi saluti,  
e di' che 'l core, el corpo e ciò ch'io aggio 125  
et ciò ch'io posso dire e operare  
o so immaginare  
fatto ò servo a le sua gran vertuti.  
Però la priega che non mi rifiuti  
né preponga altro amante al mio disio 130  
e che per prezzo de la mia fatica,  
che Amor nel cor mi riga,  
non domando altro che lo sperar mio  
el qual mi tien d'ogni letitia verde,  
ch'a buon Signor servir mai non si perde.



## APPENDICE

Segue l'edizione Luisi (p. 256) del sonetto *O soma Provedenza* di Matteo Correggio nella redazione offerta dalla tradizione che assegna il componimento a Leonardo Giustinian. L'edizione Luisi è fondata su Vpr; le note contengono le varianti di H e Vm.

*O summa sapientia che governi  
ciò che 'l cielo e la terra in sé conclude,  
deh, non guardare ale nostre opere crude,  
ma volgi a nuy de gratia li ochi eterni:*

*ritien del corso dei ziele ch'è superni  
ché la tua zente è nele palude  
de guera lasi e d'ogni pace ignude;  
tu solo, Dio, la verità discerni.*

*Padre, mercé per lo tuo caro Verbo,  
che per aprire la beata strada  
in sula croce gustò aceto acerbo,  
manda l'anzolo tuo, manda la spada  
che tagli e vinca ogni valor superbo  
sì che in abyso ogni malitia cada.*

## APPENDICE

Segue in edizione diplomatica il sonetto *Sofia crudel in segno di victoria* riportato in attestazione unica da V, attribuito a Matteo Correggiaio. Lo stato di conservazione del sonetto «rende inutile ogni tentativo di interpretazione» (TARTARO 1965, 192). Si intravede appena un riferimento ai padovani (*anteneroi*).

*Ms.*: V, c. 70v (attr: *Matio coregiaio*).

EDIZIONI: Lamma, 40.

*Metro*: sonetto.

Sofia crudel insengno divicto(r)ia  
sponda no(n) truouo che dale matregne  
schaldamj dital fuocho labalboria  
solue(n)do quello cheltuo dirasegue  
sagiatando fiamela mi p(er-ar)segue  
sprende suo viso chome fiamolo(r)ia  
spirto di graccia p(er)o no(n) consegue  
schusati pocho q(ue)sto p(er) memo(r)ia  
¶ sperano glianteneori nel gradeaspo  
salir che sapparechian con suoi rosti  
semille me(n)te lamia co(n)lor in caspo  
spero chevento pur un pocho adostri  
sanson selgrano alor uora chioraspo  
solp(r)ima don(n)a alor con(n)vien chiostri

## TAVOLA METRICA

### Canzone

ABbC ABbC CDEeDFF      I (10 stanze *singulars*; congedo non metricamente distinguibile)

### Ternari trilingui

T. I, T. II

### Ballate

- |                     |                                    |
|---------------------|------------------------------------|
| 1. XYyX ABCABC CDdX | II (ballata grande monostrofica)   |
| 2. ZZ ABBA AZ       | III (ballata minore di tre stanze) |
| 3. ZZ AbAb BZ       | IV (ballata minore monostrofica)   |
| 4. zZ AbBaaZ        | V (ballata minore monostrofica)    |

### Sonetti

#### a) Tipologia del sonetto

##### Quartine:

ABBA ABBA      VI, VII, VIII, IX<sup>a</sup>, X<sup>a</sup>, X<sup>b</sup>, XI, D. I, D. II, D. III, D. V, D. VI, D. VII

ABBA BABA      IX<sup>b</sup>, D. IV

##### Terzine:

CDC DCD      VI, VIII, IX<sup>a</sup>, IX<sup>b</sup>, X<sup>a</sup>, X<sup>b</sup>, XI, D. III, D. V

CDC DEE      VII, D. V

CDD DCC      D. II

#### b) Tipologie particolari

Sonetto ritornellato      D. IV (ABAB, BABA, CDC, DCD, EE)

Sonetto caudato      D. I<sup>b</sup> (ABBA, ABBA, CDC, DCD, dEE)

## INDICI

## INDICE DEI NOMI

- Affò, Ireneo, 6, 69
- Ageno, Franca, 37, 64, 69, 127
- Alighieri, Dante, 10, 28, 29, 30, 31, 33, 34, 41, 46, 63, 65, 67, 70, 71, 73, 75, 76, 78, 83, 94, 95, 96, 98, 103, 105, 122, 126, 128, 130, 133, 154
- Andreose, Alvise, 36, 69
- Angiolieri, Cecco, 11, 27, 30, 32, 62, 127
- Antognini, Roberta, 26, 69
- Antonelli, Roberto, 61, 64, 69, 98, 109
- Antonio da Ferrara = Beccari, Antonio
- Antonio da Tempo, 5, 7 e n., 11, 12, 13 e n., 14 e n., 15 e n., 17, 18 e n., 19, 20, 35, 39, 40, 43, 46, 48, 50, 51, 55, 57, 61, 71, 75, 77, 109, 110, 111, 123, 132, 133, 136, 137, 142, 145, 174, 179
- Antonio degli Alberti, 61, 109
- Arrigo di Castruccio, 61, 126
- Balduino, Armando, 35, 69, 49 e n.
- Barberi Squarotti, Giorgio, 69, 128
- Barbi, Michele, 24, 28, 30, 33, 35, 36, 63, 69, 70, 98
- Beccari, Antonio (Antonio da Ferrara), 15, 24, 27, 28, 30, 31, 33, 34, 35, 41, 47, 48, 49 e n., 61, 69, 70, 76, 83, 95, 98, 127
- Bellucci, Laura, 25, 27, 29, 30, 32, 35, 36, 48 e n., 49 e n., 61, 69, 70
- Bertoni, Giulio, 24, 32, 70
- Biadene, Leandro, 15 n., 16, 25, 39, 40, 45, 70, 109, 132, 145
- Billanovich, Giuseppe, 31, 70
- Boccaccio, Giovanni, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 62, 71, 72, 76, 99, 169
- Boese, Helmut, 25, 67
- Bonvesin da la Riva, 62, 138
- Braghirolli, Willelmo, 5 n., 71
- Branca, Vittore, 29, 30, 33, 62, 71
- Briquet, Charles-Moïse, 25, 67
- Brugnoli, Biordo, 37, 71
- Brugnolo, Furio, 7 n., 8 n., 12 n., 13 e n., 14 n., 16 n., 19 n., 36, 43, 45, 65, 71, 75, 87, 100, 103, 128, 140
- Carrai, Stefano, 71, 102
- Carducci, Giosuè, 39, 40, 45, 60, 107
- Casella, Mario, 29, 72

- Casini, Tommaso, 29, 72
- Castellani, Arrigo, 19 n., 72, 97, 100, 105, 130, 131
- Cavalcanti, Guido, 10, 16, 17, 27, 33, 62, 72, 73, 74, 80, 96, 98, 100, 110, 114, 127, 162, 174
- Cavedon, Annarosa, 25, 28, 29, 30, 31, 67, 72
- Cecco d'Ascoli, 30, 31, 73, 79, 133
- Cella, Roberta, 72, 99
- Chiamenti, Massimiliano, 30, 72
- Cicogna, Emmanuele Antonio, 7 n., 72, 158
- Cielo d'Alcamo, 62, 174
- Cino da Pistoia, 14 n., 16, 27, 28, 30, 61, 62, 78, 94, 103, 111, 114, 174
- Ciociola, Claudio, 72, 123
- Comes, Annalisa, 66, 72, 174
- Contini, Gianfranco, 10, 12 e n., 14 n., 30, 60, 62, 63, 72, 83, 94, 97, 169
- Corsi, Giuseppe, 6 n., 7 n., 9 n., 10 n., 11, 29, 36, 41, 42, 45, 48, 57, 60, 61, 63, 66, 73, 83, 84, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 109, 110, 111, 112, 116, 124, 127, 129, 131, 148, 174
- Crescimbeni, Giovan Mario, 34, 60
- Croce, Benedetto, 9 n., 73, 83
- Cudini, Piero, 42, 45, 84, 107, 110
- Dante da Maiano, 63, 172, 174
- De Robertis, Domenico, 10 n., 25, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 34, 35, 62, 63, 64, 67, 73, 94, 97, 98, 127, 130, 169
- Del Basso, Giovanni Maria, 34, 67
- Degli Agostini, Giovanni, 25, 60
- Duso, Elena Maria, 8 n., 11 n., 14 n., 20 n., 20 e n., 29, 36, 64, 73, 122, 132, 133, 144
- Fabris, Giovanni, 34, 73
- Fantuzzi, Giovanni, 5 n., 6 n., 36, 74
- Favati, Guido, 29, 74
- Fazio degli Uberti, 7 n., 9, 10, 15 e n., 16, 24, 28, 30, 33, 34, 63, 73, 76, 83, 84, 96, 97, 98, 99, 102, 131, 155
- Federico II, 63, 79, 103, 176
- Feist, Alfred, 37, 74
- Fiori, Alessandra, 5 n., 17 n., 42, 45, 48, 57, 74, 113
- Flamini, Francesco, 27, 49 n., 74
- Folena, Gianfranco, 8 n., 11 n., 74
- Folgore da San Gimignano, 30, 34, 63, 128, 131
- Frasso, Giuseppe, 29, 74, 75
- Frate Stoppa de' Bostichi, 63, 123, 127
- Fрати, Lodovico, 24, 37, 49 n., 75

- Frescobaldi, Giovanni di  
Lambertuccio, 28, 35, 166, 167
- Frescobaldi, Matteo, 65, 103, 105,  
109, 131
- Frezza, Roberta, 5n., 6 n., 7 e n., 9 e  
n., 13 n., 15 n., 19 n., 20 e n.,  
21 n., 26, 43, 45, 48, 55, 57, 75,  
102, 127, 148, 149, 150, 151,  
152, 154, 155, 156, 157, 158,  
159, 160, 161, 162, 163, 164
- Giacomo da Lentini, 61, 64, 95, 98,  
99, 111, 174
- Gidino da Sommacampagna, 15 e  
n., 16, 64, 84
- Girardo da Castelfiorentino, 64, 176
- Giunta, Claudio, 12 n., 63, 75, 128,  
130
- Giustinian, Leonardo, 25, 31, 33,  
36, 37, 38, 42, 44, 45, 46, 49,  
50, 65, 70, 76, 79, 109, 117,  
119, 192
- Gorni, Guglielmo, 16 n., 58, 63, 75,
- Grion, Giusto, 5 n., 75
- Guido Novello da Polenta, 64, 114
- Guinizzelli, Guido, 30, 64, 94, 95,  
100, 176
- Guittone d'Arezzo, 8 n., 27, 64, 80,  
94, 127, 176
- Jacoboni Cioni, Elena, 29, 75
- Jacometti, Fabio, 33, 75, 76
- Lami, Giovanni, 38, 45, 60, 116
- Lamma, Ernesto, 13 n., 24, 26, 35,  
40 e n., 43, 45, 47, 48, 49, 51,  
76, 77, 80, 84, 99, 104, 107,  
110, 116, 124, 128, 132, 133,  
136, 137, 139, 141, 142, 145,  
149, 154, 166, 170, 171, 172,  
173, 175, 177, 193
- Lapo degli Uberti, 65, 114
- Lapo, Gianni, 34, 65, 94, 95, 96,  
111
- Lemm, Siegfried, 25, 67
- Lazzarini, Vittorio, 36, 76
- Lorenzi, Cristiano, 9 e n., 15 n., 16,  
25, 29, 30, 32, 35, 36, 63, 76,  
83, 84, 97, 131
- Luisi, Francesco, 25, 36, 37, 38, 42,  
45, 49, 76, 116, 117, 120, 192
- Manetti, Roberta, 48 n., 49 e n., 76
- Manni, Paola, 20 n., 76
- Mardesteig, Giovanni, 34, 76
- Marti, Mario, 60, 65, 94, 114
- Massera, Aldo Francesco, 30, 76
- Medin, Antonio, 66, 76, 77, 123
- Messina, Michele, 30, 32, 77
- Morpurgo, Salomone, 5 n., 29, 30,  
36, 39, 40, 46, 47 n., 68, 77,  
132, 133, 136, 138, 139, 141,  
142, 145
- Muscetta, Carlo, 41, 46, 60, 84, 129
- Mortara Garavelli, Bice, 17 n., 77
- Moschetti, Andrea, 37, 77

- Nadal, Giovanni Girolamo, 7, 64, 83
- Nicolò de' Rossi, 8 n., 10, 11, 14 n., 15, 65, 71, 87, 88, 95, 100, 101, 102, 103, 109, 127, 140, 143, 148, 154, 162, 174
- Omont, Henri, 32, 77
- Orlando, Sandro, 5 n., 17 e n., 24, 42, 43, 46, 55, 77, 113, 114
- Pagnotta, Linda, 16 n., 17 e n., 65, 78, 110, 113
- Panvini, Bruno, 24, 35, 78
- Pasquini, Emilio, 25, 27, 29, 30, 33, 35, 66, 78
- Pellegrin, Elisabeth, 32, 78
- Pellegrini, Flaminio, 30, 78
- Pelosi, Andrea, 16 n., 78, 84
- Petrarca, Francesco, 6 n., 12, 16 n., 25, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 43, 45, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 75, 76, 78, 94, 95, 97, 99, 103, 109, 111, 149
- Piccini, Daniele, 25, 28, 29, 30, 35, 66, 78, 95, 106, 112
- Piero della Vigna, 65, 105, 156
- Pomaro, Gabriella, 29, 68
- Pozzi, Giovanni, 78, 79, 83
- Pucci, Antonio, 30, 32, 33, 65, 66, 97, 109
- Quadrio, Francesco Saverio, 24, 61, 117
- Quaglio, Antonio Enzo, 31, 62, 79
- Quirini, Giovanni, 8 n., 10, 14 n., 15 n., 28, 35, 39, 46, 64, 70, 73, 77, 99, 106, 122, 127, 133, 134, 146, 148
- Quondam, Amedeo, 79, 83
- Rajna, Pio, 12, 79, 132
- Rapisarda, Stefano, 63, 79, 103
- Riccardo degli Albizzi, 66, 109
- Rinaldo d'Aquino, 34, 66, 72, 134, 156
- Rinuccini, Cino, 97
- Rosario, Pasquale, 36, 79
- Rossi, Vittorio, 31, 79
- Sacchetti, Franco, 64, 169
- Santangelo, Salvatore, 79, 95
- Sapegno, Natalino, 41, 46, 61, 84, 86, 87, 95, 97, 9, 104, 105, 110, 128, 131, 170
- Sarteschi, Ettore, 39, 46, 61, 84, 99
- Savaric de Malleo, 12, 66, 132, 135
- Savino, Giancarlo, 26, 68
- Scardin, Gian Piero, 37, 79, 80
- Schiaffini, Alfredo, 80, 88
- Sennuccio del Bene, 24, 30, 34, 66, 78, 95, 105, 106, 111
- Serdini, Simone, 32, 33, 66, 78
- Spongano, Raffaele, 26, 75, 80, 170
- Stoppelli, Pasquale, 5 n., 6, 80
- Stornajolo, Cosimo, 36, 68
- Tanturli, Giuliano, 28, 80



Tartaro, Achille, 47, 48, 80, 86, 92,  
93, 118, 128, 134, 135, 136,  
138, 141, 146, 166, 167, 169,  
170

Tenneroni, Annibale, 75, 80

Ventura Monachi, 66, 100, 126, 162

Vannozzo, Francesco di, 15, 66,  
138

Visconti, Bruzio, 7 n., 14 n., 34, 62,  
83, 98, 131

Videsott, Paul, 80, 86

Zaccagnini, Guido, 5, 6 e n., 81

Zambrini, Francesco, 33, 39, 46, 61,  
77, 110

Zimei, Francesco, 81, 123

## INDICE ALFABETICO DEI CAPOVERSI

### RIME

A 'namorarmi in te ben fu' matt'io (III)	107
Cristo figliuol de Dio qua giù discese (XI)	145
Deh, che faranno gli occhi miei lontani (II)	104
Dimi, Fortuna, tu che regi el mondo (VII)	123
Donna, la gram vertude (V)	113
Euguço, el coreçato tuo Matheo (T.I)	148
Falcon vollar sopra rivere a guazzo (VIII)	128
Madonna, speme mia, belleça cara (I)	83
Mille merzé, o donna, o mio sostegno (IV)	110
O soma Provedenza, che governi (VI)	116
Pietro Suscendullo, amico diletto (T.II)	158
Tanto disio, per più saper, mi cingo (IX <sup>a</sup> )	132
<i>Tenendo del disio tuo cor in ciançe</i> (IX <sup>b</sup> )	136
<i>Un dubio che mia mente speso varga</i> (X <sup>a</sup> )	139
Vostra dimanda à troppo forte carga (X <sup>b</sup> )	142

## RIME DI DUBBIA ATTRIBUZIONE

Chi à bon tacer da porta vien cridando (D.II)	171
Ciaschun che guarda in ciel non è astrollogo (D.VI)	180
Dona, mercé, dona, mercé, mercede! (D.III)	173
E' non fu mai fanciul vago di luciola (D.I)	168
Idonea cosa parmi non vollere (D.VII)	180
In cui si trova disio e piacere (D.IV)	175
O soma Iustitia, ora ti move (D.V)	177

## APPENDICE

Madonna, spome mia, belleça cara	182
Gientil Madonna, mia speranza cara	187
O summa sapientia, che governi	192
Sofia crudel insengno divicto(r)ia	193



STAMPATO NEL MESE DI MARZO 2016